EMANUEL LA ROCHE

INDISCHE BAUKUNST

BAND I

VERLAG FROBENIUS A.-G. IN BASEL

1921 Private circulation
Limited to 226 only

INDISCHE BAUKUNST

INDISCHE BAUKUNST

VON

EMANUEL LA ROCHE

HERAUSGEGEBEN UNTER MITWIRKUNG VON ALFRED SARASIN

MIT EINEM GELEITWORT VON
HEINRICH WÖLFFLIN

UND EINEM LITERATURVERZEICHNIS VON EMIL GRATZL

I. TEIL: TEMPEL, HOLZBAU UND KUNSTGEWERBE
II. TEIL: MOSCHEEN UND GRABMÄLER
III. TEIL: STALAKTITEN, PALÄSTE UND GÄRTEN

BAND I

MÜNCHEN MDCCCCXXI / BEI F. BRUCKMANN A.-G.

I. TEIL

TEMPEL · HOLZBAU · KUNSTGEWERBE

BAND I

TEXT UND TAFELN

I. TEIL = BAND 1 UND 2

TEMPEL, HOLZBAU UND KUNSTGEWERBE

INHALTSVERZEICHNIS

BAND I

Seite

Vorwort XI

Geleitwort von Prof. Dr. Heinrich Wölfflin XIII

LITERATURVERZEICHNIS zur Geschichte von Baukunst und Plastik in Indien, zusammengestellt von Emil Gratzl, Dr. phil., Bibliothekar an der Bayerischen Staatsbibliothek in München XV

EINFÜHRUNG 1

Licht 1

Abb. 1. Südliche Landschaft von der Insel Ceylon . 1

„ 1a. Nördliche Landschaft von Darjiling . . 2

Tafel 1. Golkonda, Königsgrab, Inneres 2

Maßstab 2

Abb. 2. Benares, Uferpalast 3

Niveauverhältnisse 2

Abb. 3. Udaipur, Inselpalast 3

Gartenanlagen 3

Tafel 2. Agra, Tâj Mahall, Gartenansicht 4

„ 3. Madura, Teppakulam, heiliger Teich mit dem Grabmal des Königs Tirumalai 4

ENTWICKLUNG DER INDISCHEN BAUKUNST

Vorbedingungen, Land, Volk und Religion . 4

Abb. 4. Insel Elephanta, Trimûrti 5

„ 4a. „ „ Grundriß des Trimûrti-Tempels 4

Brahmanismus 5

Das Dorf, Dorfplan 6

Abb. 5. Dorfplan aus dem V. Jahrh. 6

„ 5a. Swastika 6

„ 6. Jaipur, Stadtplan 7

Baumeister 7

Buddha 8

I. DIE ASOKA-ZEIT, 3.—1. Jahrhundert vor Chr. 9

Stambhas Gedenksäulen 9

Abb. 7. Peshawâr, Säule 8

„ 8. Sârnâth, Löwenkapitäl 8

„ 9. Navandgarh, Säule, Asoka-Zeit . . . 8

„ 10. Bithâri, Säule 8

„ 11. Besnagar, Säule 8

Anmerkung: ch lautet wie tsch; j wie dsch.

Seite

Abb. 12. Gwalior, Teli-ka-Mandir-Säule 9

Stûpas, Reliquien- u. Erinnerungsmonumente 10

Abb. 13. Bharhut, Stûpa, Einfriedung 10

„ 14—14b. Sânchî, Stûpa, Ansicht, Grundriß und Schnitt 11

„ 15. Agra-Fort, Delhi-Tor 12

„ 16. Bharhut, Stûpa, Häuser 12

„ 16a. Das Bambusdach 12

„ 16b. Toda-Hütte 12

„ 17. Jaipur, Tor des Mahârâjah-Palastes 13

Dâgabas auf der Insel Ceylon 13

Abb. 18. Anurâdhapura, vom Altar des Abhayagiri-Dâgaba 13

„ 19. „ Ruanveli-Dâgaba 14

„ 20. „ Endstein einer Treppenwange 14

„ 21. Kandy, Antrittstein der Treppe zum Buddhatempel 15

„ 22. Kandy, Eingangstor zum Tempelbezirk . 15

„ 23. Anurâdhapura, Lankârâma-Dâgaba 16

Chaityas und Vihâras 15

Abb. 24. Kârli, Chaitya, Höhlentempel, Grundriß . . 16

„ 24a. „ „ „ Vorhalle . 17

„ 25. Nâsik, „ „ 18

„ 26. Ajantâ, „ „ 18

„ 27. Bhâjâ, Vihâra, Innenansicht 19

„ 27a. „ „ Grundriß 19

„ 28. Bedsâ, „ „ 19

„ 29. Nâsik, Gautamî-Putra Vihâra, Grundriß . 19

„ 30. Ajantâ, Vihâra 19

II. DIE KANISHKA-ZEIT, 1.—3. Jahrhundert 18

Hînayâna und Mahâyâna 18

Gândhâra-Kunst 18

III. DIE GUPTA-ZEIT, 4. und 5. Jahrhundert . . 20

Abb. 31. Sârnâth, Dhamekh-Stûpa, Ansicht 20

„ 31a. „ „ „ Grundriß . . . 20

„ 31b. „ „ „ Schnitt . . . 21

„ 31c. „ „ „ Details . . . 20

IV. VOM 6. JAHRH. BIS ZUR GEGENWART . . 21

Der Buddhismus weicht dem Hinduismus . . 21

Götterbilder 21

Seite

Abb. 32. Brahma, von der Insel Java, Museum zu Leyden 22
„ 33. Vischnu, „ „ „ „ 22
„ 34. Schiva, Bronzefigur, Südindien 23
„ 34a. „ Relief vom Tempel zu Madura . 23
„ 34b. „ vom Tempel zu Velur 24
Brahmanische Felsentempel 6.—12. Jahrhundert 25
Abb. 35. Ellôra, Kailâs-Tempel, Grundriß 25
„ 35a. „ „ „ Schnitt 25
„ 36. Kânchîpuram, Kailâsanâtha-Tempel 26
Tempel in Südindien und deren Entwicklung aus der Holzarchitektur v. 7. Jahrhundert an 27
Abb. 37. Mahavellipur, Elefant, Granitmonolith . . . 26
„ 38. „ Tempelchen, „ . . . 28
„ 38a. „ Figurenrelief, Gott und Göttin 27
„ 39. „ Tempel, Grundriß zu Tafel 9 . 28
„ 40. „ Vihâra, „ 28
„ 40a. „ „ Schnitt 28
„ 41. „ Mandapam 29
„ 41a. „ „ Grundriß 29
„ 42. „ kleiner Tempel am Meeresufer 29
„ 42a. „ „ „ Grundriß . 29
„ 43. Tanjur, Brihatîsvara-Tempel, Ansicht . . . 30
„ 43a. „ „ „ Grundriß . . 30
„ 44. Kânchîpuram, Vaikuntha-Perumâl-Tempel, Schnitt 30
Holzbau 30
Abb. 45. Kalikut, Tempeltor 31
„ 45a. „ „ Dachgiebel über d. Eingang 31
„ 46. Tinnevelli, Vorhalle 32
„ 46a. „ „ Grundriß 32
„ 46b. „ „ Detail 32
„ 46c. „ Grundriß des Tempels 32
Kambodia 31
Abb. 47. Angkor-Vât, Vischnu-Tempel 33
„ 47a. „ „ „ „ Grundriß . . 33
Weitere Tempel Südindiens 32
Abb. 48. Chidambaram, Schivatempel, Grundriß . . 34
„ 49. Kânchîpuram, Ekâmranâtha-Tempel 35
„ 50. Vijayanagar, Vitthalaswâmi-Tempel, Grundriß 36
„ 51. Mailâra, Holzpfeiler 37
„ 51a. „ „ 37
„ 52. Schweizer Dachkonsole 37
„ 52a. „ „ 37
„ 53. Velur, Tempel, Steindecke 38
„ 54. Madura, großer Tempel, kleines Vimâna im Tempelbezirk 38
„ 54a. Madura, großer Tempel, Die beiden Haupteingänge des Doppeltempels 38
„ 54b. Madura, großer Tempel, Grundriß 39
„ 54c. „ „ Schrein beim Duadja-Stambha 39
„ 55. Srîrangam, Vischnu-Tempel, Grundriß . . 40
Bauformen und Ornamentik 41
Abb. 56. Dachfenster 41
„ 57. Sattelholz 41
„ 58. Entwicklung des Sattelholzes 41
„ 59. Insel Elephanta, Trimûrti-Tempel, Säule . . 42
„ 59a. „ „ „ Kapitäl . . . 42
„ 60. Tinnevelli, Pfeilerbündel 43
„ 61. Madura, Pfeiler mit Ecksäulchen 42
„ 62. Tanjur, Subrâhmanya-Tempel, Pfeiler . . . 43
„ 62a. „ „ „ Ornament . 43
„ 63. Kandy, Ceylon, Holzpfeiler v. Buddhatempel 44
„ 64. Madura, großer Tempel, Säule 44

Seite

Abb. 65. Madras, Museum, Steinsäulchen 45
„ 66. „ „ Steinornament 45
„ 67. „ „ gefesselte Sklavinnen . . 45
„ 68. Tinnevelli, Pfeilersockel mit Tänzerinnen . 44
Moderne Bauten 45
Abb. 69. Werkmeister, einen Tempelriß zeichnend . . 46
„ 70. Backsteinbogen 47
„ 71. Gwalior, moderne Tempelvorhalle . . 46
„ 71a. „ Lashkar, moderne Straße . 47
Farbige Dekoration 46
Tempel im Dekkhan und in Maisur, Châlukya-Stil 47
Abb. 72. Sonmâthpur, Kesava-Tempel, Grundriß . . 47
„ 72a. „ „ „ Ansicht . . 47
„ 73. Hanamkonda, Tür vom Hindutempel . . . 48
Tempel in Nordindien 47
Abb. 74—74b. Pfeiler von Nâsik, Ajantâ, Ellôra . 48
„ 74c. Ajantâ, Kapitäl 48
„ 75. Bhuwaneswar, großer Tempel, Grundriß 49
„ 75a. „ „ „ Ansicht 49
„ 75b. Nordindischer Tempel, Schnitt 49
„ 76. Purjâripati, Zentralprovinzen, Vischnu-Tempel 49
„ 77. Konârak, Sonnentempel, Detail 50
„ 78. Puri, Jagannâth-Tempel, Inneres 50
„ 79. Khajrâho, Kandâriya-Mahâdeo-Tempel, Plan 50
„ 80. Khajrâho, Detail von einem Tempel . . 51
„ 81. Udaipur, Jagannâth-Tempel 53
„ 81a. „ „ „ Sockel . . . 52
Jaina-Tempel, Blütezeit 11. 13. u. 15. Jahrhundert 50
Abb. 82. Amber, Kleiner Jaina-Tempel mit Priesterhaus 52
„ 83. Amritsar, goldener Tempel 53
„ 83a. „ „ „ Darshani-Tor . 54
Kashmir und Nepal 52
Abb. 84. Pâyer, Kashmir, Vischnu-Tempel 55
„ 85. Patân, Nepal, Tempel 55
„ 86. Benares, von der Tür des Nepal-Tempels . 55
„ 86a. „ Aufgang zum Nepal-Tempel . 55
Holzarchitektur 55
Abb. 87. Agra-Fort, Holztor vom Grabe Mahmuds von Ghaznî 56
„ 87a. Agra-Fort, Holztor v. Grabe Mahmuds, Detail 57
„ 88. Madras, Haustür 56
„ 88a. „ „ Details 57
„ 89. Madura, Wohnhaus 58
„ 89a und b. „ „ Details 58, 59
„ 90 u. 90a. Amyklai, Griechenland, v. Thron Apollos 60
„ 91. Ahmedabad, Tor eines Tempelhofes 59
„ 92. „ Wohnhaus, Holzbau, Ansicht . 61
„ 92a—c. „ „ „ Details 60, 61
„ 93. „ „ Fließpapierabklatsche 60
„ 94. Ahmedabad, Straßenbild 61
„ 95. Tinnevelli, Prozessionswagen, Unterbau . . 61
„ 96. Bijapur, Bogenfüllung 61
„ 97. „ Fensterrahmen 62
Metallarbeiten 59
Abb. 98. Ahmedabad, Tür vom Grabe des Shâh Alâm 62
„ 98a. „ „ „ „ „ „ Detail 62
„ 98b. Bijapur, getriebenes Eisengitter 62

KUNSTGEWERBE 60
Volksleben, Kasten, Lebensweise, Wohnungen, Tracht 60
Abb. 99. Einfachste Volkstracht 63
„ 100. Benares, Der Pandit Râma Meisi Sâstri . . 63

Seite

Abb. 100a. Mann von der Insel Ceylon 63
„ 101. Südindien, Frau im Sâri 63
„ 101a. „ Frau ihr Sâri am Flußufer trocknend 63
„ 102. Madura, Kupfergefäß mit Silber 64
„ 103. Bîdar, Zinngefäße mit Silberdraht auf Schwarz 64
„ 104. Ahmedabad, Stoff aus Gold- und Silberfaden 64

SCHLUSSWORT ZUM I. TEIL 63

Abb. 105. Insel Java, Borobudur, Grundriß 65
„ 105a. Mânikyâla, Reliquienbehälter in Stûpaform 65

TAFELN

Tafel 4. Sânchî, Stûpa, Nord-Tor.
„ 5. Anurâdhapura, Treppe vom Ruanveli-Dâgaba.
„ 6. „ Endstein einer Treppe mit Schlangengott.
„ 7. Kârli, Chaitya, Höhlentempel, Inneres und Eingang.
„ 8. Ellôra, Kailâs-Tempel.
„ 9. Mahavellipur; Tempel, Granitmonolith.
„ 10. „ Höhlentempel der Trimûrti.
Tâdpatri, Mandapam.
„ 11. Tanjur, Brihatîsvara-Tempel, Ansicht.
Gopuram, Tempeltor als Abschluß der Dorfstraße.
„ 12 Angkor-Vât, Vischnu-Tempel, Detail und Ansicht der siebenköpfigen Schlange am Eingang.
„ 13. Angkor-Vât, Vischnu-Tempel, drei Ansichten.
„ 14. „ „ „ „ zwei „
„ 15. Chidambaram, Schivatempel, Ansicht.
Tafel 16. Chidambaram, Schivatempel, Ansicht.
„ 17. Tâdpatri, Tempel, Detail von einem Gopuram.
„ 18. Velur, Kalyâna-Mandapam, Innenansicht.
„ 19. „ „ „ Pfeiler mit Tierfiguren.
„ 20. „ „ „ Sockel der Seitenwand.
„ 21. Srîrangam, Vischnu-Tempel, Süd-Tor.
„ 22. Tripetti, heiliger Teich.
Weg zu einem Wallfahrtstempel.
„ 23. Madura, großer Tempel, Tür.
„ 24. Farbige Dekoration von Ceylon.
„ 25. Hanamkonda, Pfeiler vom Hindutempel.
„ 26. Khajrâho, Wiswanâth-Tempel.
„ 27. Kâlka bei Delhi, Kuppeltempel.
Benares, Tempel am Gangesufer.
„ 28. Amber, kleiner Jaina-Tempel. Pâlitâna, der Tempelberg Satrunjaya.
„ 29. Amritsar, goldener Tempel.
„ 30 „ „ „ Detail der Wandmalerei.
„ 31. Agra-Fort, Holztor vom Grabe Mahmuds, Detail.
„ 32. Tanjur, Prozessionswagen.
„ 33. Tinnevelli „ Unterbau.
„ 34 Bharatpur, Fort, Süd-Tor.
Vornehmer indischer Ochsenwagen.
„ 35. Gefäße und Stoffe aus Süd- und Nord-Indien.
„ 36. Nordindien, Tempelbajaderen.
Elefant zum Ritt für den Râjah ausgerüstet.
„ 37. Südindien, Metallgefäße.
„ 38. Ceylon, silberne Schwertgriffe und Scheiden.

Die Umrahmung des Druckvermerks stellt eine Nische dar vom Tempel zu Gangaikonda, Cholapuram, Distrikt Trichinapalli, XI. Jahrhundert.

BAND II

Doppeltafel I. Karte von Indien mit Angabe der Reiselinie.
„ II. Sânchî, Stûpa, Nordtor.
„ III Sârnâth, Dhamekh-Stûpa, Detail.
„ IV. Velur, Kalyâna-Mandapam.
„ V. Tanjur, Subrâhmanya-Tempel.
„ VI. Benares, Nepal-Tempel-Haus.
Doppeltafel VII. Colombo, Ceylon, Tempeltür.
„ VIII. Delhi, Haustür.
„ IX. Delhi, Haustür.
Details von Madura und Ahmedabad.
„ X. Ahmedabad, Wohnhaus, Holzbau.
„ XI. Ahmedabad, Wohnhaus, Holzbau, Details.

VORWORT

Im Jahr 1889 auf 1890 lud mich mein Freund Alfred Sarasin aus Basel zu einer Reise nach Ägypten, Indien, Griechenland und Konstantinopel ein; von den sieben Monaten ihrer Dauer entfielen drei auf Indien. Es war eine Zeit voll überraschender, ungeahnter Eindrücke. Im Vordergrund standen uns die Werke der Kunst. Ich bestrebte mich, das flüchtige Erlebnis festzuhalten: mit Zeichnen und Messen von Gebäuden, mit Durchreiben und Abklatschen von Ornamenten raffte ich zusammen, was irgend möglich war, gefördert durch die verständnisvolle, nie versagende Beihilfe meines Freundes. Dabei kam mir zustatten meine frühere mehrjährige Mitarbeit an dem großen Toscanawerk (Die Architektur der Renaissance in Toscana, herausgegeben von Carl v. Stegmann und Heinrich v. Geymüller. München, F. Bruckmann 1885 1906). Dazu sammelte ich, was von Photographien an Ort und Stelle aufzutreiben war und so brachte ich eine ansehnliche Ausbeute von Aufnahmen und Bildern mit. Die Bearbeitung freilich mußte in den Anfängen stecken bleiben, bis der große Weltkrieg mit seinem fast völligen Stillstand der Bautätigkeit die nötige Muße brachte.

Die Herausgabe des Werkes kommt zustande dank der Hochherzigkeit Alfred Sarasins, dessen Idealismus auch diesen harten Zeiten standhält.

Über Ägypten, Griechenland und Konstantinopel haben wir viele gute Werke. Indiens Architektur dagegen hat noch nicht die ihrer Bedeutung entsprechende Würdigung gefunden. So zahlreich die Veröffentlichungen sind, so fehlen doch noch vielfach die dem ungeheuern Reichtum an feinstem Detail entsprechenden Aufnahmen in großem Maßstab. Nur solche können der indischen Kunst des Ornaments gerecht werden. Es war mein Bestreben, die Bauwerke Indiens oder Teile von solchen, wenngleich in begrenzter Auswahl, möglichst eingehend darzustellen.

Über unsere Reiselinie gibt die beigelegte Karte von Indien, Doppeltafel I, nähere Auskunft. Ich veröffentliche vorzugsweise Gebäude, die ich selbst gesehen und gemessen habe, daneben auch einige, die abseits von unserm Wege liegen, die aber für das Entwicklungsbild von Bedeutung sind. Außerdem gebe ich Vergleiche mit außerindischen Bauten: zunächst einen Tempel in Kambodia für die Entwicklung der südindischen Architektur und dann, zum Vergleich der islamischen Kunst Indiens, Beispiele aus Persien und Ägypten.

Die eine Hälfte der Abbildungen ruht auf meinen Zeichnungen und Abklatschen, die andere besteht aus Photographien. Von diesen habe ich viele vergrößern lassen; dies bringt die reichverzierten Gebäude erst zur Geltung, während die bisher veröffentlichten kleinen Bilder eine große Täuschung zuungunsten der Bauten bedeuten. Die bei Fergusson, Havell und im Archaeological Survey gegebenen Abbildungen ermöglichten eine erwünschte Ergänzung meiner Aufnahmen, so daß das vorliegende Werk eine Übersicht über das ganze Feld gibt, wenn es auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann und will.

Wer den Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung nachzugehen wünscht, den verweise ich auf das hier folgende Literaturverzeichnis. Ich verdanke seine Herstellung Herrn Dr. phil. Emil Gratzl, Bibliothekar an der Staatsbibliothek in München. Er hat mir außerdem aufs uneigennützigste zur Verfügung gestellt Photographien eigener Aufnahme, sowie zwei noch ungedruckte kunstgeschichtliche Arbeiten, die eine über indisch-islamische Grabmaltypen, die andre über Ahmedabad und Bijapur. An dieser Stelle sei auch mein verbindlichster Dank ausgesprochen dem Director General of Archaeology in India, Sir John Marshall, der mich in zuvorkommender Weise unterstützt hat durch Übersendung von Text und Tafeln des neuesten — inzwischen erschienenen — Bandes der Archaeological Survey Series über Bijapur. Mein Freund Heinrich Wölfflin hat sich bereit finden lassen, meine Arbeit mit einem Geleitwort einzuführen. Das Gebotene wird, hoffe ich, auch der Forschung dienen können. In erster Linie aber rechnet es auf den Anteil der Schaffenden, der Architekten und Kunstgewerbler. Darum waren Angaben über Volk, Glauben und Sitte nicht zu entbehren: Dinge, die dem Forscher bekannt sind, dem Laien aber die nötigen Ausblicke verschaffen sollen. Was ich bezwecke ist vor allem: einzuführen in eine bei uns noch fast unbekannte reiche Welt von Kunstwerken. Die Bedeutung der indischen Baukunst rechtfertigt eine allgemeinere Teilnahme. Möge dieser Versuch, von Indiens Herrlichkeiten einen Begriff zu geben, anregen und befruchtend weiterwirken!

Der Verfasser in Benares

BASEL, 15. November 1920

EMANUEL LA ROCHE
ARCHITEKT

GELEITWORT

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

Aller Augen sind heute nach dem Osten gerichtet. Ein Werk über indische Architektur bedarf darum keiner empfehlenden Einführung und in ganz anderem Sinn als die Reisenden vor dreißig Jahren es ahnen konnten, trifft die Veröffentlichung mit einem Zeitverlangen zusammen. Das macht: daß wir zur indischen Kunst, zur eigentlichen Hindukunst, ein neues Verhältnis gewonnen haben, seitdem wir in unserer eigenen Kunst aus neuem Ausdrucksbedürfnis neue Möglichkeiten aufgedeckt haben. Das Wort „Expressionismus" ist hier kaum zu umgehen, obwohl man lieber einen anderen Namen brauchen möchte. Zum Schlagwort im Parteikampf geworden, deckt es viel künstlerische Impotenz, aber im Kern ist diese neue Art Kunst eine Sache von indiskutablem Wert und eine Menge alter Kunstwerke sind uns dadurch erst wieder lebendig geworden. Die autochthone Kunst des alten Indien gehört dazu.

Es gibt freilich noch eine andere Kunstwelt in Indien, die uns näher liegt und auch im vorliegenden Werke den größeren Raum füllt. Es sind die islamischen Bauten, die bis vor kurzem als vollkommenste Blüte des Landes galten. Der Grabbau des Tadsch Mahall (aus dem 17. Jahrhundert) erschien als etwas Unvergleichliches; feinfühlige Beurteiler haben ihn den schönsten Bau der Welt genannt. Und wirklich — wer könnte sich dem einzigartigen Eindruck entziehen? Auf weißer Marmorterrasse ein körperlos leichtes Gehäuse wie die Wohnung von Seligen, deren Fuß die gewöhnliche Erde nicht betritt. Über den schimmernden Wänden die weiße Kuppel mit graziös eingezogener Fußlinie. Die Ecken des Baus zart abgeschrägt und vor den Schrägen in gemessenem Abstand vier schlanke Minaretts, die das Ganze gleichsam in eine ideale Atmosphäre einhüllen und für die Wirkung ganz unentbehrlich sind. Vergegenwärtigt man sich dazu die Lage am Ende eines streng tektonischen Gartens mit dunklen Baumwänden und stillen Wasserflächen, so entsteht in der Tat ein Bild, das uns mit Zaubergewalt in ein Land der Träume und Wunder entrückt.

Man kennt islamische Bauten von wesentlich anderer Stimmung, aber es ist begreiflich, daß man gerade in der weiblich-scheuen Anmut des Tadsch die eigentliche Seele Indiens empfunden hat. Auch tut es dem Wert eines solchen Kunstwerks keinen Abbruch, wenn wir uns eingestehen müssen, daß es (von Einzelheiten nicht zu reden) der Grundform nach auf fremde, nämlich auf persische Muster zurückgeht: so wie es ist, ist es ganz durchdrungen von indischer Empfindung und hat keinen Doppelgänger außerhalb des Landes.

Und merkwürdig: so eigentümlich der Eindruck ist und so wenig etwaige Vorbereitungen durch venezianische Erlebnisse bedeuten, wir glauben solche Bauten restlos zu verstehen und ohne Vorbehalte genießen zu können.

Ganz anders aber stehen wir der alten Hinduarchitektur gegenüber. Hier ist es, als ob wir in den tropischen Urwald kämen. Ein atembeklemmender Reichtum der Form, maßlos, ungeordnet. Viel Masse, viel einzelne Kraftäußerung, aber ohne jene Klarheit und Rationalität, an die wir als an eine Notwendigkeit gewöhnt sind. Nicht ein faßbarer Organismus, sondern ein unendliches Quellen von Formen, das dumpfe Erlebnis eines ungeheuren, unstillbaren Ausdrucksdranges.

Aber eben hierin liegt das Positive, das mit der Zeit über jeden Macht gewinnt. Nach all unsern Versuchen, das Abschließende zu gestalten, das dann doch immer wieder ungenügend und arm erscheint, hier die elementare Offenbarung unendlicher Triebkraft; ungeordnet gewiß, aber hinreißend durch die Gewalt des unmittelbaren Empfindungsausbruchs. Diese Architektur ist religiöse Kunst in ausgesprochenstem Sinn und voll von symbolischer Bedeutung. Die indische Symbolik wird uns in ihren Einzelheiten nie etwas Erlebbares werden, aber man wird doch versuchen können, aus den Wertbestimmungen des indischen Lebens wenigstens im Allgemeinen den Sinn dieser Kunst zu begreifen.

Er ist aller abendländischen Idealität entgegengesetzt. Das Abendland sucht entweder das Vollkommene und gestaltet wie die italienische Renaissance im Bauwerk jenes höhere Dasein, das den Menschen unmittelbar in seinem Lebensgefühl steigert — „rein" in den Verhältnissen und „frei" in allen Gliedern verkörpert sie eine Existenz, die uns vorkommt wie die Verklärung unsres irdischen Lebens oder aber es ist der große Aufschwung, der zur Form der Idealität wird, sei es der Aufschwung der Gotik oder der Aufschwung des Barock. Die Gotik ist mit mehr Energie geladen, sie verlangt mehr vom Menschen als der Barock, aber auch das Pathos des Barock mit seiner gewaltigen Massen- und Kraftvergeudung wird noch als disziplinierte Kraft empfunden werden, sobald man Indisches vergleicht.

Hier treten wir in eine Welt des Unüberschaubaren. Große Massen einerseits, eine Unendlichkeit kleiner Teile andrerseits. Kein fester Umriß, keine klar bemessenen Flächen,

keine Form, die zur Selbständigkeit durchgebildet wäre. Jedes Motiv tritt immer gleich massenweis auf. Ein Vielfaches von Form bezeichnet den Anfang am Sockel, ein Vielfaches den Abschluß. Die Glieder sind ineinandergeschoben oder folgen sich in unendlichen Wiederholungen. Immer bleibt es ein Undurchdringliches, Unbegrenztes, das uns in einen rauschartigen Zustand versetzt. Nicht in der einzelnen Gestalt liegt das Wesentliche, sondern in der Kraft, die diese Unendlichkeit von Gestalten hervortreibt, wie das Feuer die Blasen im siedenden Wasser.

Es gehört zu den delikatesten Aufgaben des Historikers, über die „wahre" Auffassung einer so fremdartigen Kunst bestimmte Aussagen zu machen. Wir wollen das hier auch gar nicht versuchen, aber es möchte doch für das Verständnis etwas Unentbehrliches gewonnen sein, wenn man sich den Zentralgedanken indischer Lebensanschauung klar gemacht hat, daß nämlich alles Gegenständliche nur Schein und Übergang ist, das Wesentliche aber das, was hinter den einzelnen Dingen steckt und das im Begrenzten überhaupt sich niemals offenbaren kann.

Man braucht diesen Gedanken nicht weiter zu verfolgen, so wird doch schon einleuchten, daß aus solchen Prämissen eine ganz andre religiöse Kunst hervorgehen mußte als eine noch so spiritualistische Richtung sie etwa im christlichen Mittelalter hervorgebracht hat. Sie wirkt nicht befreiend und nicht erhebend oder doch nur in dem Sinn, daß sie den Menschen von den Dingen erlöst und ins Unendliche wirft. Das „Ich" wird nicht gestärkt, sondern negiert.

Der Höhepunkt dieser Kunst möchte an der Wende des ersten und zweiten nachchristlichen Jahrtausends zu suchen sein. Später kommt auch in der Hindukunst die Neigung zum Egalisieren und mit der größeren Reinlichkeit und Ordnung wird die Form trockener. Trotz einzelner grandioser Ausschweifungen, die noch immer vorkommen, merkt man, daß der Geist die Ursprünglichkeit verloren hat.

Um das Phänomen aber noch von einer andern Seite her begreiflich zu machen, wird es gut sein, die indische Plastik neben der Architektur nicht aus dem Auge zu lassen und sich zu vergegenwärtigen, wodurch sie sich von abendländischer Art unterscheidet. Bis gestern schien es uns unmöglich, daß eine Vorstellung wie die Vielarmigkeit einer menschlichen Gestalt in plastische Wirklichkeit übergeführt werden könne: Körper bleibt doch Körper und ein Mensch mit vielen Armen ist eben widerwärtig. Gleichgültig nun, unter welchem stofflichen Zwang der indische Bildner gearbeitet hat: in der Figur des tanzenden Schiva ist die Vielzahl der Arme zu einer Erscheinung gebracht, daß jeder Widerspruch verstummt. Man kann nicht nur hinwegsehen über das Monströse, sondern man findet die Abweichung von der Natur geradezu notwendig, um jenen hohen Grad von Lebensfülle zu erreichen, den diese Tanzfigur besitzt. Da haben wir also den Fall, daß die Gestalt nach ihrer körperlichen Wirklichkeit für uns zurückbleibt hinter der bloßen Ausdruckserscheinung. Das aber ist schon „Expressionismus", und mit diesem Begriff wird man, obwohl die Architektur nicht zu den „nachahmenden" Künsten gehört, auch manches in den Bauwerken der Hindus zu verstehen versuchen müssen.

Es besteht wohl keine Gefahr, daß indische Architektur nach Europa kommt und daß jemand glaubte, das, was hier einmal unter ganz bestimmten lokalen und geistigen Voraussetzungen entstanden ist, ohne weiteres unter fremde Himmelsstriche verpflanzen zu dürfen, aber die Tatsache bleibt, daß wir heute in eigener Entwicklung dahingekommen sind, indische Vorstellungen natürlich zu finden. Und so wird das Studium, zu dem hier Gelegenheit geboten wird, einer künstlerisch bildenden Kraft nicht entbehren.

LITERATURVERZEICHNIS

ZUR GESCHICHTE VON BAUKUNST UND PLASTIK IN INDIEN

zusammengestellt von

EMIL GRATZL

Dr. phil., Bibliothekar an der Bayerischen Staatsbibliothek in München

Die Gründung der wissenschaftlichen Gesellschaften von Kalkutta und Bombay im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bedeutet auch den Beginn der wissenschaftlichen Erforschung der indischen Denkmäler. Beamte und Offiziere der Ostindischen Companie legten in den Zeitschriften dieser Gesellschaften nicht nur geographische, naturwissenschaftliche, volkskundliche Beobachtungen nieder, sondern beschrieben in ihnen auch bemerkenswerte Baudenkmäler, die sie in ihren Amtssitzen oder auf Dienstreisen kennengelernt hatten. Noch heute sind diese Beschreibungen von Wert, da sie Aufschluß geben über manches Bauwerk, das heute zerstört, manche Inschrift, die heute verschwunden ist. Das gleiche gilt von einer Reihe stattlicher Tafelwerke in Kupfer und Lithographie, die gleichfalls in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden, von denen aber freilich die meisten mehr Wert auf das „Pittoreske" des Vorwurfs als auf peinliche Genauigkeit der Wiedergabe legten.

Planmäßige Erforschung der Denkmäler setzt erst mit der Mitte des Jahrhunderts ein. Sie ist das Verdienst zweier Männer, auf deren Lebensarbeit alle späteren Forscher fußen: James Fergusson und Alexander Cunningham. Der erste (1808—1886), von Beruf erst Kaufmann, dann Pflanzer, nicht Architekt, hat nach einer Reihe von Vorarbeiten in seiner großen Geschichte der Architektur aller Zeiten einen eigenen Band der indischen Architektur gewidmet und in ihm mit unvergleichlicher Denkmälerkenntnis zum erstenmal das gesamte Gebiet behandelt, die Schulen gesondert, die zeitlichen Verhältnisse festgelegt. Sein Werk ist wiederholt gedruckt, zuletzt in neuer Bearbeitung 1910 herausgegeben worden; und es ist sehr zu bedauern, daß diese Neuausgabe, die noch auf lange hinaus das wichtigste Nachschlagewerk bleiben wird, zum größten Teil die veralteten und unzulänglichen Bilder der ersten Ausgabe mitschleppt, statt sie entschlossen sämtlich durch photographische Aufnahmen zu ersetzen. — Der andere, Cunningham (1814—1893), aus dem Offizierskorps der Royal Engineers hervorgegangen und 1861 als Generalmajor aus dem Militärdienst ausgeschieden, bekleidete 1861—65 als erster den Posten eines Archaeological Surveyor to the Government of India, dann nach mehrjähriger Aufhebung dieser Stelle, von 1870—1885 den des Director of the Archaeological Survey of India. In dieser Stellung hat er den Grund der amtlichen Denkmalsaufnahme gelegt und außer in einer Reihe von Einzelschriften in den 23 Bänden seines „Archaeological Survey of India" die Arbeit einer kleinen Anzahl von Mitarbeitern mit seiner eigenen zusammen veröffentlicht.

An dieses Cunninghamsche Werk schließt sich in anspruchsvollerer Form die „New Imperial Series" des Archaeological Survey im Format von 33×25 cm. Anfangs schleppend und nicht immer befriedigend, hat diese neue Reihe in den letzten zwanzig Jahren, jetzt unter der verdienten Leitung Sir John Marshall's eine Anzahl wichtiger Kunststätten in annähernd erschöpfender Weise behandelt; und es ist dabei insbesondere James Burgeß (gest. 1916) rühmend zu nennen, dessen große Arbeitskraft und Sachkenntnis hauptsächlich den Baudenkmälern des indischen Islam zugute gekommen ist. Aber unendlich viel bleibt noch zu tun, um nur eines, vielleicht das wichtigste, zu nennen: die weite Campagna von Delhi mit den Resten ihrer Städte und Paläste, mit ihren Moscheen und Grabmälern aus sieben Jahrhunderten wartet noch immer auf eine erschöpfende, dieses wahrhaft kaiserlichen Gegenstandes würdige Bearbeitung.

Heute geht die wissenschaftliche Beschreibung der Denkmäler Hand in Hand mit der Sorge um ihre würdige Erhaltung. Es ist tief zu beklagen, daß für diesen zweiten Zweck bis weit in unsere Zeit hinein so gut wie nichts geschehen war. Engländer selbst haben über die sinnlosen Verheerungen bitter geklagt, die noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kaiserpaläste in den Forts zu Delhi und Lahore erdulden mußten. Große Verdienste um Erhaltung des noch Bestehenden hat sich dann seit den achtziger Jahren H. H. Cole erworben. Der entscheidende Schritt zum Bessern geschah aber erst unter der Amtsführung des bedeutendsten der neuern Vizekönige: Lord Curzon hat auch auf diesem Gebiet die Spur seiner tatkräftigen Persönlichkeit im Lande hinterlassen (Ancient monuments act, 1904). Über die Erhaltungs- und Instandsetzungsarbeiten geben jetzt die Jahresberichte der Unterabteilungen des Archaeological Survey Auskunft.

In Europa hatte sich im Beginn des 20. Jahrhunderts infolge neuerer Funde die wissenschaftliche Arbeit mit besonderer Vorliebe der Kunst des Buddhismus zugewandt, insbesondere jener merkwürdigen hellenistisch-indischen Mischkunst des äußersten indischen Nordwestens, des alten Gandharalandes; es sei hier nur an die Arbeiten von Grünwedel und Foucher erinnert. Einer Überschätzung dieser Grenzkunst und anderer äußerer Einflüsse zum Nachteil der wahrhaft bodenständigen indischen Kunst hat sich dann seit etwa zehn Jahren in einer Reihe glänzend und mit Begeisterung geschriebener Bücher E. B. Havell entgegengestellt. Es ist kein Zweifel, daß er dabei im einzelnen vielfach zu weit gegangen ist; und insbesondere in seiner allzuhohen Einschätzung des einheimischen Elementes in der Kunst des indischen Islam werden ihm viele nicht folgen können. Sein großes Verdienst bleibt aber, daß er in seiner Erklärung der indischen Kunst von innen heraus die Forschung über die manchmal allzu pedantisch-trockene Stilscheidung Fergussons hinausgeführt und die Neubehandlung des Gegenstandes in Fluß gebracht hat. Wichtiger noch ist vielleicht, daß er das Weiterleben der alten heimischen Baumeister- und Bildhauerkunst in der Gegenwart bewiesen hat, an das gerade die einflußreichsten Stellen nicht haben glauben wollen. Die schönen Tafeln des Berichtes über neueste indische Baukunst, den Sanderson und Marshall im Jahre 1913 dem Generaldirektor des Denkmälerdienstes erstattet haben, sind dafür ein vollgültiger Beweis. Es ist fast zu schön, zu hoffen, daß die indischen Public Works künftig von der Kunst dieser vergessenen Meister Gebrauch machen werden, statt weiterhin die indische Landschaft mit der unsagbaren Nüchternheit ihrer Zweckbauten zu entstellen. Sollte es doch geschehen, so hätte hier wirklich einmal die Wissenschaft dem Leben gedient.

Von europäischen Arbeiten sei hier nur noch auf Woermanns Gesamtdarstellung des Gegenstandes hingewiesen, die jetzt in der

zweiten Auflage seiner großen Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker vorliegt. Auf eigener Anschauung der Denkmäler und ausgezeichneter Literaturkenntnis beruhend, ist sie weitaus die beste deutsche Zusammenfassung. Es ist sehr zu bedauern, daß Diez in seiner Geschichte der islamischen Kunst im Burgerschen Handbuch den indischen Islam, offenbar durch Raummangel behindert, allzukurz abgetan hat. Der südindischen Kunst hat im Jahre 1914 ein französischer Gelehrter, Jouveau-Dubreuil, zwei eindringende und aufschlußreiche Bände gewidmet. Ein deutscher Architekt endlich, Dr. F. Wetzel, hat als Frucht mehrerer Urlaubsreisen von seinem eigentlichen Arbeitsgebiet, den deutschen Ausgrabungen zu Babylon, im Jahre 1919 ein ausgezeichnetes Werk über die Pathangrabmäler veröffentlicht und damit den Anfang der wissenschaftlichen Erschließung des Denkmälerschatzes von Delhi gemacht.

Die nachfolgende Bibliographie bedarf nur wenige Worte der Erläuterung: Vollständigkeit ist nicht angestrebt, insbesondere sind Zeitschriftenaufsätze nur aufgenommen worden, wo sie von grundsätzlicher Wichtigkeit sind, oder wo sie (wie bei Bijapur) die erste, oder (wie die Aufsätze von W. Cohn in der ostasiatischen Zeitschrift) die neueste Behandlung eines Gegenstandes geben. Bei der islamischen Kunst habe ich nur genannt, was für Indien wirklich von Bedeutung ist. Zu der alphabetischen Liste von Provinzen und Orten bitte ich im Auge zu behalten, daß ich auf die Ausnützung der Indices zur Fergussonschen History und des ausführlichen Registerbandes zum Cunninghamschen Survey verzichtet habe. Die Liste hätte dadurch mühelos erweitert werden können, ohne daß damit irgend jemand genützt worden wäre, da ja beide Werke ohnedies jedem zur Hand sein müssen[1]), der sich ernsthaft mit indischer Kunst beschäftigt. Freilich ist auf diese Weise nicht zu vermeiden gewesen, daß wichtige Plätze wie z. B. Kulbarga und Golkonda in meiner Liste nicht vorkommen. Das mag aber zugleich ein stiller Hinweis sein, wie viel in Indien noch zu tun bleibt. Die Aufnahme der Plastik in diese im wesentlichen der Baukunst gewidmete Bibliographie bedarf wohl keiner besondern Erklärung: sind doch Bau- und Bildhauerkunst in den nicht-islamischen Bauten, seien sie buddhistischen, hinduistischen oder jainistischen Ursprungs, zu einer unlöslichen Einheit verbunden. Da in Herrn La Roches Werk auch das Kunstgewerbe gestreift wird, habe ich es für nützlich gehalten, am Schluß die wichtigsten Bücher, die darüber unterrichten, zu nennen[2]).

Die aufgeführten Werke sind mit wenigen Ausnahmen in deutschen öffentlichen Bibliotheken, insbesondere der bayerischen Staatsbibliothek in München und der preußischen Staatsbibliothek in Berlin vorhanden. Was hier fehlt findet sich in der Bibliothek des British Museum zu London. Coles wichtige „Preservation of national monuments", die ich in deutschen Bibliotheken nicht nachweisen konnte, auf dem Kontinent auch in der Bibliothèque nationale zu Paris.

Innerhalb der einzelnen Gruppen sind die Werke nach dem Jahr des Erscheinens angeordnet. Das Format ist, wo nicht anders angegeben, 8°. Die wichtigsten Werke sind mit einem * gekennzeichnet. Für erschöpfende Verzeichnisse der neuern Literatur sei auf die Jahresbände der „Orientalischen Bibliographie" (seit 1887) verwiesen.

[1]) Auch auf die Ortsbeschreibungen im Imperial Gazetteer of India, new ed., sei hingewiesen, denen gelegentlich auch Literaturnachweise zu entnehmen sind.

[2]) Wer sich für die indische Fresko- und Miniaturmalerei interessiert, findet die neueste zusammenfassende Darstellung in einem Bändchen der „Heritage of India Series": Percy Brown, Indian Painting. Calcutta und London 1918, wo auch eine Bibliographie des Gegenstandes gegeben ist.

I. AMTLICHE DENKMÄLERAUFNAHMEN

*Cunningham, A., Archaeological Survey of India. London 1871—1887. 23 Bände Text und 1 Indexband.

Cole, Henry Hardy, Preservation of national monuments in India. Simla und Paris 1882—1885. 2°. 10 Bde. Inhalt: Delhi — Golden temple at Amritsar Meywar — Tomb of Jahangir at Shahdara near Lahore — Buildings in the Punjab — Great temple to Siva at Madura — Temples at Trichinopoly - Agra and Gwalior Graeco-buddhist sculptures from Yusufzai - Great buddhist topi at Sanchî.

*Archaeological Survey of India, New Imperial Series. Madras. Allahabad u. a. Druckorte. 4°. Noch im Erscheinen (mit den Unterabteilungen: Archaeological Survey of Southern India, Archaeological Survey of Western India). Bis 1920 waren 40 Bände erschienen. (Im folgenden zitiert als: Survey, N. S.)

Dazu die Jahresberichte:

Annual Report of the Archaeological Survey of India. 4°. Calcutta 1902—03 ff. darin jeweils pt. 1:

Annual Report of the Director General of Archaeology. 4°. Calcutta.

Annual Report, Archaeological Survey of India. Frontier Circle. 4°. Peshawar.

Annual Report, Archaeological Survey of India. Eastern Circle. 4°. Calcutta.

Annual Report, Archaeological Survey of India. Western Circle. 4°. Bombay.

Annual Progress Report of the Superintendent, Hindu and Buddhist Monuments. Northern Circle. 4°. Lahore.

Annual Progress Report of the Superintendent, Muhammedan and British Monuments. Northern Circle. 4°. Allahabad.

Annual Report of the Archaeological Department. Southern Circle. 4°. Madras.

Annual Report of the Mysore Archaeological Department. 2°. Bangalore.

Annual Report of the Archaeological Department of His Highness the Nizam's Dominions. 1 st. year, 1914—15. 2°. Hyderabad and Calcutta. 1916.

Eine vollständige Liste aller „Archaeological Reports published under official Authority" findet sich jeweils am Ende des Annual Report of the Archaeological Survey, zuletzt im Band für 1913/14. (Calcutta 1917), S. 281—311.

Memoirs of the Archaeological Survey of India. Nr. 1 ff. Calcutta 1919 ff.

II. ZEITSCHRIFTEN

The Journal of Indian Art. 2°. London.

Indian Antiquary. 4°. Bombay 1872 ff.

III. GESAMTDARSTELLUNGEN

Fergusson, James, History of Indian and eastern architecture. (History of architecture in all countries, vol. III.) London 1876. Dasselbe. Unveränderte Neuausgaben 1881 und 1891.

*Dasselbe. Revised and edited, with additions by James Burgess and R. Phené Spiers. 2 vols. London 1910.

Falke, Jakob v., Die Kunst in Indien. (Aus dem weiten Reiche der Kunst. S. 85—135.) Berlin 1889.

Maindron, Maurice, L'art indien. Paris 1889.

Burgess, James, Indian architecture. In: The Imperial Gazetteer of India, new ed. vol. 2., p. 155—205. Oxford 1909.

Smith, Vincent A., [Indian] archaeology of the historic period. In: The Imperial Gazetteer of India, new ed., vol. 2., p. 101—134. Oxford 1909.

*Smith, Vincent A., A history of fine art in India and Ceylon from the earliest times to the present day. 4°. Oxford 1911.

Benoit, François, L'architecture. L'Orient médiéval et moderne. (Manuels d'histoire d'art.) Paris 1912.

*Woermann, Karl, Die indische Kunst. Die islamische Kunst Persiens und Indiens. (Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2. neubearb. u. verm. A., Bd. 2, S. 144—227, 411—441.) Leipzig 1915.

Dazu die Reisehandbücher:

(Murrays) Handbook for travellers in India, Burma and Ceylon. 10. ed. London 1919.

Baedeker, Karl, Indien. Handbuch für Reisende. Leipzig 1914.

IV. TAFELWERKE

Daniell, Thomas and William, Oriental Scenery, containing views of the architecture of Hindostan. 2°. 6 parts. London 1816.

Hunter, James, Ostindische Architektur. 4°. Heft 1 (nicht mehr erschienen). Leipzig 1821.

Langlès, L., Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. 2°. 2 vols. Paris 1821.

Fergusson, James, Picturesque illustrations of ancient architecture in Hindostan. 2°. London 1848.

Rousselet, L., L'Inde des Rajahs. 4°. Paris 1875.

Lockwood de Forest, Indian Domestic Architecture. 4°. New York 1885.

Griffin, Sir Lepel Henry, Famous monuments of central India. 4°. London 1886.

Technical Art Series of illustrations of indian architectural decorative work. 2°. Calcutta 1887.

Harrington, B. R., Portfolio studies from the ancient Hindu architecture. Illustrated from water colour and pen and ink drawings. 2°. London 1889.

*Le Bon, Gustave, Les monuments de l'Inde. 2°. Paris 1893.

Jacob, S. S., Jeypore Portfolio of architectural details. 2°. 7 vols. London 1891—1894.

Griggs, W., Photographs and drawings of historical buildings in India. 100 plates reproduced from the collection in the office of the Curator of ancient monuments in India. 2°. London 1896. (Die Tafeln sind Wiederholungen des unter I genannten Coleschen Werkes.)

*Burgess, James, The ancient monuments, temples and sculptures of India. pt. 1: ancient monuments. pt. 2: mediaeval monuments. 2°. London 1897.
Dasselbe. 2. ed. London 1911.

E. A. S. T., Temples and images principally in Eastern India. 2 vols. O. O. 1905.

*(Sanderson, Gordon, and Marshall, J. H.), Report on modern indian architecture. Types of modern indian buildings at Delhi, Agra, Allahabad, Lucknow, Ajmer, Bhopal, Bikanir. 4°. Allahabad 1913.

Coomaraswamy, Ananda K., Visvakarma: examples of Indian architecture, sculpture, painting, handicraft. 4°. London 1914 ff. (bisher nur erschienen: 1. Series, 100 examples of indian sculpture).

Architettura Indiana. [75 Tafeln ohne Text.] 4°. Milano, L. Preiss ed. cca. 1910.

V. HEIMISCHE INDISCHE KUNST (ARCHITEKTUR UND PLASTIK)

A. Allgemeines und Grundsätzliches

*Râm Râz, Essay on the architecture of the Hindus. 4°. London 1834.

Fergusson, James, On the study of indian architecture. London 1867.

Sohrmann, Joh., Die altindische Säule. Ein Beitrag zur Säulenkunde. Diss. 4°. Dresden 1906.

Coomaraswamy, Ananda K., The aims of indian Art. Broad Campden 1908.

Coomaraswamy, Ananda K., The influence of greek on indian art. Broad Campden 1908.

— The dance of Siva. 14 indian essays. New York 1918.

Havell, E. B., Indian sculpture and painting, illustrated by typical masterpieces, with an explanation of their motives and ideals. 4°. London 1908.

— The symbolism of indian sculpture and painting. (In: Burlington Magazine XV, 1909, p. 331 ff.)

— The ideals of indian art. London 1911.

— The zenith of indian art. (In: Ostasiatische Zeitschr. I, 1912, S. 1 ff.)

Cohn, William, Einige Bemerkungen zum Verständnis indischer Kunst. (In: Ostasiatische Zeitschrift I, 1912, S. 217 ff.)

— Probleme der indischen Kunst. (In: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 25, 1914, S. 253 ff.)

Indische Baukunst. Mit einem Vorwort von Paul Westheim. (Orbis pictus, Bd. 1.) 4°. Berlin 1920.

Cohn, William, Vom Wesen der indischen Bildnerei. (In: Kunst und Künstler, Jg. 18, S. 200 ff.)

B. Buddhistische Kunst im allgemeinen

(Die einzelnen Denkmäler siehe unter VII)

Fergusson, James, Tree and serpent worship: or illustrations of mythology and art in India in the first and fourth centuries. 4°. London 1868.

Anderson, John, Catalogue and Handbook of the archaeological collections in the Indian Museum, Calcutta. Part. 1: Asoka and Indo-Scythian galleries. Calcutta 1883.

*Grünwedel, Albert, Buddhistische Kunst in Indien. (Handbücher der K. Museen zu Berlin.) Berlin 1893. 2. A., 1900. Neudruck 1919. Dasselbe auch in erweiterter englischer Ausgabe: Buddhist art in India. Transl. by James Burgess. London 1901.

Carus, P., Portfolio of buddhist art, ancient and modern. 4°. Chicago 1906.

*Foucher, A., L'art gréco-bouddhique du Gandhâra. Etude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'extrême Orient. 4°. T. 1. 2. Paris 1905, 1918.

Spooner, D. Brainerd, Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum. Bombay 1910.

Foucher A., L'origine grecque de l'image du Bouddha. (In: Annales du musée Guimet. Bibliothèque de vulgarisation t. 38, p. 231—272.) Paris 1912.

Clemen, C., Buddhistische Skulpturen in Vorderindien und auf Java. Vortrag. (In: Bonner Jahrbücher. H. 124.) Bonn 1917.

Foucher, A., The beginnings of buddhist art and other essays in Indian and Central-Asian Archaeology. Revised by the author and translated by L. A. Thomas and F. W. Thomas. 4°. Paris and London 1917.

C. Die nicht buddhistische (hinduistische) Kunst im allgemeinen

Rea, Alexander, Chalukyan architecture. (Survey, N. S. 21.) 4°. Madras 1896.

— Pallava architecture. (Survey, N. S. 34.) 4°. Madras 1909.

Havell, E. B., 11 plates, representing works of indian sculpture, chiefly in english collections. 4°. London 1913.

*Jouveau-Dubreuil, G., Archéologie du sud de l'Inde. vol. 1. Architecture. vol. 2. Iconographie. (Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études. 26. 27.) Paris 1914.

— Pallava Antiquities. vol. 1. London 1916.

*Havell, E. B., The ancient and medieval architecture of India. A study of indo-aryan civilisation. 4°. London 1915.

Gangoly, O. C., South indian bronzes. A historical survey of southindian Sculpture with iconographical notes based on original sources. Calcutta 1915.

Sastri, H. Krishna, South indian images of gods and godesses. Madras 1916.

D. Die Höhlentempel

(einzelne s. unter VII)

Fergusson, James, Illustrations of the rock-cut temples of India. (Ellora, Ajunta, Cuttack, Salsette, Karli, Mahavellipura.) 2°. London 1845.

Burgess, James, Report of the first season's operations in the Belgam and Kaladgidistricts. 4°. (Survey, N. S. 1.) London 1874.

Fergusson, James, and Burgess, James, The cave temples of India. 4°. London 1880.

Burgess, James, Report on the Buddhist cave temples and their inscriptions. 4°. (Survey, N. S. 4.) London 1883.

VI. ISLAMISCHE KUNST IM ALLGEMEINEN

(Die einzelnen Denkmäler siehe unter VII)

Kittoe, Markham, Illustrations of indian architecture from the muhammedan conquest downward. quer 2°. Calcutta 1838.

Humières, R. d', L'islam monumental dans l'Inde du Nord. (In: Gazette des beaux-arts, 1901, I, p. 277—291. II, p. 123—137, 299—315.) Paris.

Spiers, R. Phené, Mahometan architecture. Stalactite (honeycomb) vaulting: its origin in Saracenic architecture. (Architecture East and West, p. 1—56.) London 1905.

Cousens, H., Portfolio of illustrations of Sind Tiles. London 1906.

*Saladin, H., Manuel d'art musulman. I. Architecture. Paris 1907.

Rosintal, J., Pendentifs, Trompen und Stalaktiten. Beiträge zur Kenntnis der islamischen Architektur. Leipzig 1912.

Schönfeld, Dagobert, Die Mongolen und ihre Paläste und Gärten im mittleren Gangestale. (In: Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft. B. 66, 1912, S. 577—588.)

Stuart, Mrs. C. M. Villiers, Gardens of the Great Mughals. London 1913.

*Havell, E. B., Indian architecture, its psychology, structure and history from the first muhammedan invasion to the present day. 4°. London 1913.

Creswell, Indian Domes of Persian Origin. (In: Asiatic Review, November 1914.)

Diez, Ernst, Die Kunst der islamischen Völker. (Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft.) 4°. Neubabelsberg 1915—1917.

Die für die Datierung und die Geschichte der Denkmäler überaus wichtigen Inschriften (in älterer Zeit meist arabisch, später persisch), werden jetzt mit englischer Übersetzung veröffentlicht in den Jahresbänden der Epigraphia Indo-moslemica, Calcutta, von der bis 1920 4 Bände erschienen waren.

VII. DENKMÄLER EINZELNER LANDSCHAFTEN UND ORTE

A. Landschaften

Baroda: s. *Gujerat.*

Bombay: Burgess, James, List of the antiquarian remains in the Bombay Presidency. 4°. Bombay 1885.

Ceylon: Burrows, S. M., The buried cities of Ceylon. Colombo 1894. Dasselbe. 4. ed. 1906.

Smither, James G., Architectural remains, Anuradhapura, Ceylon. 2°. London 1895.

Cave, H. W., The ruined cities of Ceylon. 4. ed. London 1907. Dasselbe, deutsche Übersetzung: Baudenkmäler aus ältester Zeit in Ceylon. Berlin 1901.

Coomaraswamy, Ananda K., Mediaeval Singhalese art. 2°. Broad Campden 1908.

Parker, H., Ancient Ceylon. 4°. London 1909.

Memoirs of the Colombo Museum. 4°. Oxford 1914 ff.

Coorg: Rea, Alexander, List of architectural and archaeological remains in Coorg. 4°. (Survey, N. S. 17.) Madras 1894.

Gujerat: Burgess, James, and Cousens, H., Memorandum on the antiquities of Dabhoi, Ahmedabad, Than, Junagadh, Girnar and Dhank. (Archaeological Survey of Western India. Memorandum Nr. 2.) 1874.

— — On the Muhammedan Architecture of Bharoch, Cambay, Dholka, Champanir and Mahmudabad in Gujerat. 4°. (Survey, N. S. 23.) London 1896.

— — The architectural antiquities of Northern Gujerat, especially in the Baroda State. 4°. (Survey, N. S. 32.) London 1903.

Haiderabad (Dekkan): Burgess, James, Report on the antiquities in the Bidar and Aurangabad districts, in the territories of His Highness the Nizam of Haidarabad. 4°. (Survey N. S. 3.) London 1878.

Cousens, Henry, Lists of Antiquarian remains in his highness the Nizam's territories. Calcutta 1900.

S. auch unter I.

Kashmir: Cunningham, Alexander, An essay on the Aryan order of architecture as exhibited in the temples of Kashmir. Calcutta 1848.

Cole, Henry H., Illustrations of ancient buildings in Kashmir. 4°. London 1869.

Daya Ram Sahni, Pre-Muhammedan monuments of Kashmir. (In: Arch. Survey of India. Annual Report 1915—16.) Calcutta 1918.

Kâthiawad: Burgess, James, Report on the antiquities of Kâthiawad and Katch. 4°. (Survey, N. S. 2.) London 1876.

Madras: Sewell, Robert, Lists of antiquarian remains of the presidency of Madras. 4°. (Survey, N. S. 7.) Madras 1882.

Rea, Alexander, List of ancient monuments selected for conservation in the Madras Presidency. 4°. Madras 1891.

— — South Indian buddhist antiquities, Madras Presidency. 4°. (Survey, N. S. 15.) Madras 1894.

Mysore: Architecture and Sculpture in Mysore. (Mysore archaeological series.) vol. 1. 2. Bangalore 1919.

Nordwest-Provinzen: Führer A., The monumental antiquities and inscriptions in the North Western Provinces and Oudh. 4°. (Survey, N. S. 12.) Allahabad 1891.

Orissa: Rajendralâlâ Mitra, The antiquities of Orissa. 2°. 2 vols. Calcutta 1875—1880.

Ganguly, Mano Mohan, Orissa and her remains, ancient and mediaeval. District Puri. Calcutta 1912.

Panjab: Cole, Henry Hardy, Buildings in the Punjab. (Preservation of national monuments. 5.) 2°. Simla 1884.

Zentralindien: Cunningham, Alexander, The Bhilsa topes, or buddhist monuments of Central India. London 1854.

Cousens, H., List of antiquarian remains in the Central Provinces and Berar. Calcutta 1897.

B. Einzelne Orte

(man vergleiche hiezu auch den Indexband von Cunninghams Survey)
(siehe unter I)

Abu: Luard, C. E., Notes on the Delwara temples and other antiquities ob Abu. Bombay 1902.

Agra: Impey, Eugene Cl, Delhi, Agra and Rajpootana illustrated by 80 photographs. 2°. London 1865.

Keene, Henry George, A handbook for visitors to Agra. Revised ed. 12°. Calcutta 1874.

Cole, Henry Hardy, Agra. (Preservation of national monuments. 8.) 2°. Simla 1885.

Latif, Syad Muhammad, Agra, historical and descriptive. Calcutta 1896.

Smith, Edmund W., Moghul colour decoration of Agra. 4°. (Survey, N. S. 30.) Allahabad 1901.

Havell, E. B., The Taj and its designers. (In: Nineteenth Century 53, 1913, p. 1039–1049.) London 1903.
— — A handbook to Agra and the Taj, Sikandra, Fatehpur Sikri and the neighbourhood. London 1904.

Smith, Edmund W., Akbar's tomb, Sikandarah, near Agra. 4°. (Survey, N. S. 35.) Allahabad 1909.

Ahmedabad: Hope, Sir T. C., Architecture of Ahmedabad, photographed by Col. Biggs, text by Hope, with architectural notes by James Fergusson. 2°. London 1866.

Burgess, James, The Muhammedan architecture of Ahmedabad. 4°. 2 vols. (Survey, N. S. 24. 33.) London 1900, 1905.

Siehe auch unter VII A, *Gujarat.*

Ajanta: Griffiths, John, The paintings of the buddhist cave temples of Ajunta. 2 vols. London 1896–97.

Herringham, Lady, The frescoes of Ajanta. (In: Burlington Magazine, XVII, 1910, p. 136 ff.)
— — Ajanta frescoes: being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves of Ajanta, after copies taken in 1909—1911. With introductory essay by various members of the India Society. 2°. London 1915.

Siehe auch V D.

Ajmir: Sarda, H. B., Ajmer, historical and descriptive. Ajmer 1911.

Alwar: Hendley, Thomas H., Alwar and its art treasures. 2°. London 1888.

Amarâvatî: Burgess, James, The buddhist stupas of Amarâvatî and Jagayyapeta, Madras Presidency. 4°. (Survey, N. S. 6.) London 1887.

Siehe auch unter *Sanchi.*

Amritsar: Cole, Henry Hardy, The Golden Temple at Amritsar. (Preservation of national monuments 2.) 2°. Simla 1882.

Baroda: Siehe VII A, *Gujarat.*

Belur: Narasimhachar, R., The Kesava temple at Belur. (Architecture and sculpture in Mysore, vol. 2.) Bangalore 1919.

Bharhut: Cunningham, Alexander, The stupa of Bharhut, a buddhist monument. London 1879.

Bharoch: Siehe VII A, *Gujarat.*

Bijapur: Sydenham, G., An account of Bijapur in 1811. (In: Asiatick Researches XIII, p. 432 ff. Calcutta 1820.

Sykes, W. H., Notes respecting the principal remains in the ruined city of Bejapoor. (In: Transactions of the Literary Society of Bombay, III, p. 55 ff.) Bombay 1823.

Bird, James, On the ruined city of Bijapur, its Persian inscriptions, and translations of the latter into english. (In: Journal of the Bombay Branch, R. Asiatic Society. vol. I. may 1844, p. 377 ff.)

Hart, Philip D., Architectural illustrations of the principal Mahometan buildings of Beejapore, executed by Ph. D. Hart, assisted by A. Cumming and native draftsmen. Ed. by James Fergusson. 2°. London 1859.
(Eine 2. durch Text vermehrte Ausgabe erschien mit dem Titel: Architecture at Beejapoor. Photographed from drawings by P. D. Hart . . . . . With an historical and descriptive memoir by Meadows Taylor and architectural notes by James Fergusson. 2°. London 1866.)

Cousens, Henry, Guide to Bijapur. 2. ed. Bombay 1905. (1. Ausgabe: Poona 1889.)
— — Bijapur and its architectural remains. With an historical outline of the Âdil shâhi Dynasty. 2°. Bombay 1917. (Survey n. S., vol. 37.)

Buddhagaya: Rajendralâlâ Mitra, Buddhagaya, the hermitage of Sakyamuni. Calcutta 1878.

Bulandshahr: Growse, F. S., Bulandshahr: or sketches of an Indian district social, historical and architectural. 4°. Benares 1884.
— — Indian architecture of to-day as exemplified in new buildings in the Bulandshahr district. pl. 1. 2. 4°. Allahabad 1885 86.

Cambay: Siehe VII A, *Gujarat.*

Champanir: Siehe VII A, *Gujarat.*

Delhi: Ahmed Chan, Seijid, Aṯâr us-sanâdîd. 4° mit Tafeln. Dehli 1846. 2. Ausg. 1854. Neudruck Cawnpore 1904. Auszug daraus französisch ohne Tafeln: Garcin de Tassy, Description des monuments de Dehli en 1852. (In: Journal Asiatique, ser. V, t. 15—17. Paris 1860—61. Auch separat: Paris 1861.)

Harcourt, Alfred Fred. P., The new Guide to Delhi. Allahabad 1866. Dasselbe 3d enlarged ed. Lahore 1873.

Stephen, Carr, The archaeological and monumental remains of Delhi. Calcutta 1876.
— — A handbook for Delhi. 2. ed. Ludhiana 1876.

Cole, Henry Hardy, Delhi. (Preservation of national monuments 1.) 2°. Simla 1882.

Keene, Henry George, A handbook for visitors to Delhi and its neighbourhood. 4. ed. Calcutta 1882.

Fanshawe, W. C., Delhi past and present. London 1902.

Hearn, Gordon Risley, The seven cities of Delhi. London 1906.

Munshi, R. N., History of the Kutb Minar. Bombay 1911.

Wetzel, Friedr., Islamische Grabbauten in Indien aus der Zeit der Soldatenkaiser 1320—1540. (33. wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft.) Leipzig 1919.

Dharwar: Taylor, Meadows, Architecture in Dharwar and Mysore. With architectural notes by J. Fergusson. 2°. London 1866.

Dholka: Siehe VII A, *Gujarat.*

Elephanta: Burgess, James, The rock temples of Elephanta. 2°. Bombay 1871.

Ellora: Burgess, James, The rock temples of Elura. Bombay 1877.
— — Report on the Elura cave temples. 4°. (Survey, N. S. 5.) London 1883.

Goloubew, V., Le Kailasa d'Ellora. (In: Annales du Musée Guimet. Bibliothèque de vulgarisation. J. 41, p. 90—113.) Paris 1916. Siehe auch V D.

Fathpur-Sikri: Smith, Edmund W., The Moghul architecture of Fathpur-Sikri. 4°. 4 vols. (Survey, N. S. 18.) Allahabad 1894 ff.

Siehe auch *Agra.*

Gaur: Creighton, Henry, The ruins of Gour, described and represented in 18 views. 4°. London 1817.

Ravenshaw, John Henry, Gaur. Its ruins and inscriptions. 2°. London 1878.

Girnar: Siehe VII A, *Gujarat.*

Gwalior: Cole, Henry Hardy, Agra and Gwalior. (Preservation of national monuments 8.) 2°. Simla 1895.

Hampi: Longhurst, A. H., Hampi Ruins. Described and illustrated. Madras 1918.

Jagayyapeta: Siehe *Amaravati.*

Jaunpur: Führer, A., The Sharqi architecture of Jaunpur. Ed. by. J. Burgess. 4°. (Survey, N. S 11.) Calcutta 1889.

Karli: Siehe V D.

Lahore: Cole, Henry Hardy, The tomb of Jahangir at Shahdara near Lahore. (Preservation of national monuments 4.) 2°. Simla 1884.

Vogel, J. Ph., Tile-Mosaics of the Lahore Fort. (Journal of Indian Art. vol. XIV.) 2°. London 1912.

Muhammed Latif, Sajjid, Lahore, its history, architectural remains and antiquities. Lahore 1893.

Madura: Cole, Henry Hardy, The great temple of Siva and his consort at Madura. (Preservation of national monuments 6.) 2°. Simla 1884.

Mahavellipura: Siehe V D.

Mahmudabad: Siehe VII A, *Gujarat.*

Mandu: Harris, C, The Ruins of Mandoo, the ancient mahommedan capital of Malwah. 2°. London 1860.

Mathurâ: Smith, Vincent A., The Jain stupa and other antiquities of Mathurâ. 4°. (Survey, N. S. 20.) Allahabad 1901.

Mount Abu: Siehe *Abu.*

Mysore: Siehe *Dharwar.*

Sanchi: Fergusson, James, Tree and serpent worship: or illustrations of mythology and art in India in the first and fourth centuries. From the sculptures of the buddhist topes at Sanchi and Amaravati. 4°. London 1868.

Cole, Henry Hardy, The great buddhist topi at Sanchi. (Preservation of national monuments 10.) 2°. Simla 1885.

Maisey, Frederick Charles, Sanchi and its remains. 4°. London 1892.

Foucher, A., La porte orientale du stupa de Sanchi. (In: Annales du Musée Guimet. Bibliothèque de vulgarisation. T. 34, p. 153—230.) Paris 1910.

Marshall, Sir John, A guide to Sanchi. Calcutta 1918.

Sarnath: Daya Ram Sahni, Guide to the buddhist ruins of Sarnath. (Benares?) 1917.

Sasaram: Wetzel, Friedr., Islamische Grabbauten . . . . Siehe unter *Delhi.*

Shahdara: Siehe *Lahore.*

Sikandra: Siehe *Agra.*

Somnathpur: The Kesava Temple at Somanathapur. (Architecture and Sculpture in Mysore. vol. 1.) London 1919.

Taxila: Marshall, Sir John, A guide to Taxila. Calcutta 1918.

Trichinopoly: Cole, Henry Hardy, The temples at Trichinopoly. (Preservation of national monuments 7.) 2°. Simla 1885.

Vijayanager: Siehe *Hampi.*

VIII. KUNSTGEWERBE

Baden-Powell, Henry, Handbook of the manufactures and arts of the Punjab. Lahore 1868 -1872.

*Birdwood, Sir George C. M., The industrial art of India. 2 vols. London 1880. (South Kensington Museum Art Handbooks.)

*Hendley, Thomas Holbein, Memoirs of the Jeypore Exhibition. 4°. 4 vols. London 1883.

Kisa, A., Kunst und Kunstindustrie in Indien. Leipzig 1885.

Mukerjee, T. N., Art manufactures of India. Calcutta 1888.

*Watt, Sir George, Indian art at Delhi: being the official catalogue of the Delhi exhibition 1902—1903 London 1904.

Coomaraswamy, Ananda K., The indian craftsman. (Probsthain's oriental series.) London 1909.

— The arts and crafts of India and Ceylon. 2. ed. London 1913.

Hendley, Thomas H., Indian Jewellery. (Journal of Indian art, vol. XII.) London 1909.

Thurston, Edgar, Velayuda Asari, Hadaway, W. S., Illustrations of metal work in brass and copper, mostly South Indian. 2°. Madras 1913.

IX. INDISCHE MUSEUMSKATALOGE

Calcutta: Anderson, John, Catalogue and handbook of the archaeological collections in the Indian Museum, Calcutta. pt. I. Asoka and Indo-Scythian galleries. pt. II. Gupta and inscription galleries. Calcutta 1883.

Annual report of the archaeological section, Indian Museum, Calcutta.

Delhi: Vogel, J. Ph., Catalogue of the Delhi Museum of archaeology. Calcutta 1908.

Jeypore: Hendley, Thomas Holbein, Handbook to the Jeypore Museum. Calcutta 1895.

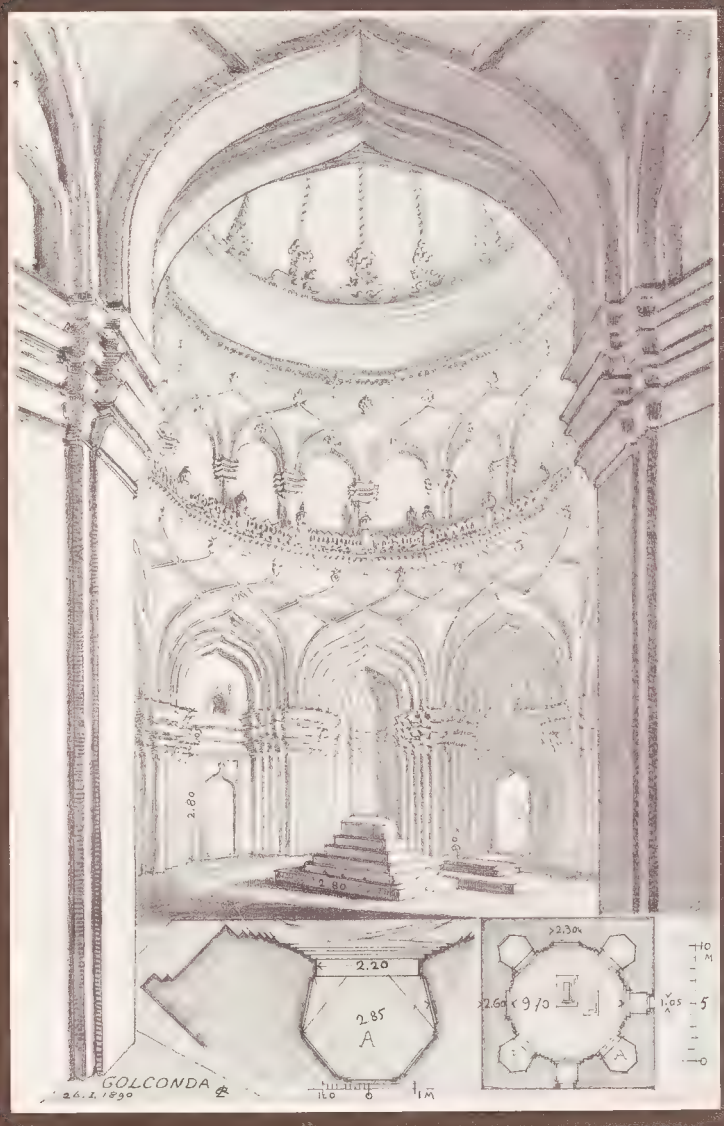
Lahore: Brown, Percy, A descriptive guide to the department of archaeology and antiquities. Lahore Museum, Punjab. Lahore 1908.

— — A descriptive guide to the department of industrial arts. Lahore Museum, Punjab. Lahore and Calcutta 1909.

Mathurâ: Vogel, J. Ph., Catalogue of the archaeological Museum at Mathura. Allahabad 1910.

Peshawar: Spooner, D. Brainerd, Handbook to the sculptures in the Peshawar Museum. Bombay 1910.

Sarnath: Sahni, Daya Rama, Catalogue of the Museum of Archaeology at Sarnath. Calcutta 1916.


2.80
2.80
2.20
2.85
A
>2.30<
>2.60<
9/0
I
1.05
A
A
10 M
5
0
GOLCONDA
26.1.1890

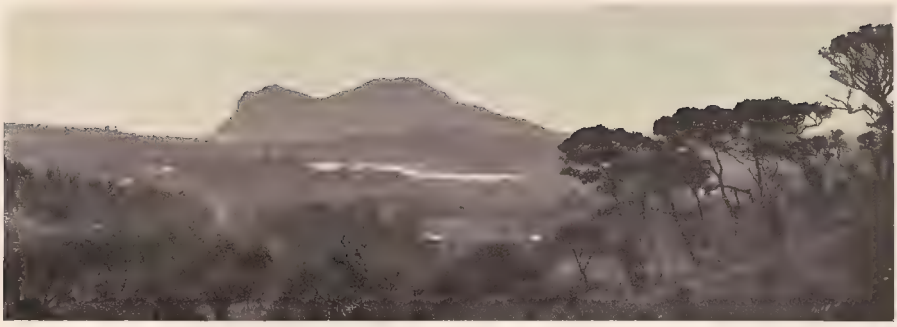


Abb. 1. Südliche Landschaft mit bewässerten Reisfeldern von der Insel Ceylon

EINFÜHRUNG

Fremd und phantastisch, unkristallinisch und wuchernd mögen die alten vorislamischen Bauten Indiens dem an klassisches Maßhalten gewöhnten Auge des Europäers auf den ersten Blick erscheinen. Aber für den, der an Ort und Stelle die Werke geschaut hat, der unter der heißen Sonne, unter dem strahlenden Himmel die Tempel mit ihren Teichen schimmern sah, ist es leicht, ihre Harmonie mit der Umgebung zu empfinden, ihr notwendiges Herauswachsen aus der Situation, und sich einzuleben in diese neue Welt von Kunstwerken, die das Höchste darstellt, was die tropische Zone an Kunst hervorgebracht hat. Schwerer wird es sein, dem heimatlichen Fachgenossen ein überzeugendes Bild des Erlebten zu geben; es wird trotz dem ehrlichen Streben, der fremden Kunst gerecht zu werden, ein subjektives Bild werden, das den in Europa geschulten Architekten nicht verleugnen kann. Auch die islamischen Bauten, die unserm Verständnis so viel näher liegen, haben noch des Fremden, für unsere Begriffe Unorganischen genug, um ein Einleben in eine neue Welt zu erheischen; auch sie wollen verstanden sein aus der Empfindung ihrer orientalischen Schöpfer.

Licht

„Unter einem recht heitern und blauen Himmel ist eigentlich nichts bunt, denn nichts vermag den Glanz der Sonne zu überstrahlen. Die lebhafteste Farbe wird durch das gewaltige Licht gedämpft."

Dieses Wort schreibt Goethe in seiner Italienischen Reise (Neapel 1787) im Hinblick auf das farbenfrohe Neapel[1]).

In höherem Grad und weiterem Umfang hat es Geltung für Indien, denn hier bringt das satte Licht der tropischen Sonne an Gebäuden mit bunter Bemalung oder aus verschiedenfarbigen Steinen die plastischen Formen, die feinsten Gesimsvorsprünge zu einer für das nordische Auge ungeahnten Geltung, so daß die lebhaftesten Farben die plastische Ausdruckskraft nicht zu stören vermögen. Aber noch ein Weiteres ermöglicht die Leuchtkraft der Sonne: sie gestattet eine überraschende Stufenfolge des Übergangs vom blendenden Licht im Freien durch Vorräume, Hallen, Säulengänge bis ins dämmernde Halbdunkel des innersten Heiligtums. Auch dieses noch, trotz aller Dämpfung, hat Licht genug, um die reiche Fülle farbiger und plastischer Zierformen klar erkennen zu lassen. Zu dieser einen, von der Sonne geschaffenen Vorbedingung gesellt sich die Pflanzenwelt und die großartige wechselvolle Landschaft, die von Ceylon bis hinauf zum Himalaya eine Fülle erhabener Bilder bietet. Abb. 1 und 1a.

Alle diese Bedingungen hat sich die Baukunst mit sicherm Instinkt dienstbar gemacht, so konnte sie Gesamtanlagen wie Einzelbauten schaffen, die auf Schritt und Tritt Überraschungen bieten, von deren Wirkung freilich keine Zeichnung oder Photographie eine genügende Vorstellung zu geben vermag.

Als Beispiel für die Intensität des Sonnenlichtes mag ein Königsgrab in Golkonda dienen, Tafel 1. Dieser 9,7 m im Geviert messende Raum hat keine andern Öffnungen als zwei Eingangstüren von gewöhnlicher Zimmertürgröße; das durch sie einfallende Licht erzeugt auf dem Fußboden einen so starken Reflex, daß sich bis hinauf zum Schlußstein der Kuppel Schlagschatten bilden und noch die äußerste Ecke ist reichlich hell genug, daß sich der Raum abzeichnen läßt.

Oder das Grab des Itimâd-ud-daula in Agra (Tafel 73 und Doppeltafel XXI XXV). Der Mittelraum des Erdgeschosses ist rings von Vorräumen umschlossen, in die das Tageslicht einzig durch die Eingangstüren gelangt; er öffnet sich gegen die Vorräume nur durch vier Türen von Zimmertürengröße und doch genügt das Licht, um die in tiefen Farben bemalten Reliefornamente zu trefflichster Wirkung zu bringen.

Besonders reizvoll sind auch die mit durchbrochenen Marmorgittern verschlossenen Räume, die in zauberhaft mildem Lichte schimmern.

[1]) Weimarische Ausgabe 31, 265.

Abb. 1a. Nördliche Landschaft. Darjiling, Kanchinjanga, 8580 m

Maßstab

Die Größe der Bauten erhebt sich selten über bescheidene Abmessungen. Zwar finden sich sehr ausgedehnte Bauanlagen, aber die Gebäude selbst erreichen mit wenigen Ausnahmen keine großen Maße und das hat seinen guten Grund: Die Wohnhäuser sind nicht hoch, die verhängnisvolle Höhenwirkung unserer europäischen Häuser ist dem indischen Straßenbild erspart geblieben. Der Inder braucht keine Sitzmöbel, darum genügen ihm kleine Räume, über zwei bis drei niedrige Geschosse erheben sich seine Wohnhäuser nicht; daraus folgt der Vorzug, daß öffentliche Gebäude, wie Tempel und Moscheen, keiner großen Höhe bedürfen, um das Straßenbild zu beherrschen. Die Steigerung vom Haus bis zum Monumentalbau ist groß, weil der Abstand des Menschen vom Hause klein ist, und so ergibt sich eine Gesamtwirkung, die an Stärke der europäischen überlegen ist. Denn bei uns ist der Abstand zwischen Mensch und Haus meist so groß, daß die Steigerung bis zum Monumentalbau, mag er auch noch so riesenhaft sein, keine entsprechende Wirkung mehr tut.

Einst gab es auch in Europa Städte mit ebenso günstigen Bedingungen wie in Indien. In Athen konnten die Tempel um so leichter die unansehnlichen Häuser beherrschen, als ihnen die mächtige eingeschossige Säulenreihe einen überlegenen Maßstab sicherte.

Die großartige Wirkung der Râjah-Paläste am Gangesufer in Benares neben den vielen Klein-Bauten, Abb. 2, würde in Europa schwerlich ihresgleichen finden, und doch sind diese Paläste von mäßiger Größe.

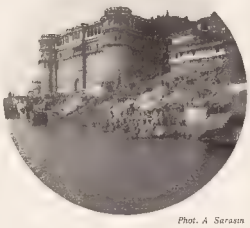
Hierin liegt unverkennbar ein wesentlicher Vorzug indischer Verhältnisse vor den europäischen. Auch diese Bedingungen hat die Baukunst ausgiebig benützt und zu den schönsten Wirkungen verwendet.

Niveauverhältnisse

Eine weitere Quelle von reizvollen Überraschungen fließt der indischen Baukunst zu aus der wohlerwogenen Ausnützung der Niveauverhältnisse. Wer in einem südindischen Tempelhof umherwandelt, steht plötzlich an einer Brüstung, über die er auf einen großen, um Stockwerktiefe unter ihm liegenden heiligen Teich blickt. Säulenhallen umziehen ihn rings und Stufen führen bis zum Wasser hin (Tafel 15 und 16). Auf breiten Treppen gelangt man hinunter und sieht dann die phantastischen Türme über die Säulenhallen rings emporragen, und in der Mitte des Teiches erhebt sich womöglich noch eine tempelgekrönte Insel (Abb. 49). Oder man kommt über den marmorbelegten Platz eines nordindischen Palastes unvermutet zu einer Stelle, wo man über eine Brüstung oder durch ein Marmorgitter hinabschaut auf eine tieferliegende Terrasse, die umzogen ist von reizvollen Bogenhallen und an einer Ecke den Blick hinausschweifen läßt in die noch tiefer liegende Landschaft (Tafel 113, 114 und 118). Alle diese Dinge erheben die indische Baukunst weit über das bloße Interesse am Gebäude an sich: sie ist in ihren

vielen Beispielen von Gesamtanlagen die Kunst des Zusammenwirkens aller ihr erreichbaren Elemente, Situations-, Kontrast- und Steigerungskunst in oft vollkommener Gestalt. Und selbst in ihren für uns fremdartigsten Leistungen, wie in den Tempeln Südindiens, versöhnt sie uns mit den grotesken Turmbauten durch die glänzende Wirkung ihrer Kontraste.

Vor der Stadt Udaipur sind mehrere Brunnenanlagen unter der Fläche des Erdbodens erbaut (Doppeltafel XXVII), wie solche an andern Orten, namentlich in Gujerat noch bedeutend großartiger ausgebildet wurden. Eine breite Treppe führt durch ein tiefergelegenes, mächtiges Tor zum Brunnenschacht hinunter, über dem Tor bietet eine zierliche Halle den Durchblick zur Schlußwand, so daß beim Hinuntersteigen ein beständiger Wechsel des Bildes entsteht.



Phot. A Sarasin

Abb. 2. Benares, Uferpalast Ghustâ Ghât, Palast des Râjah von Nagpur, 1860

Kommt man nach diesem halbunterirdischen Eindruck durch das nahegelegene Stadttor, so führen langsam ansteigende Straßen bis zu einem höhergelegenen dreibogigen Tor, durch das der Wanderer zu seiner nicht geringen Überraschung auf einen weiten See blickt; er ist von Bergen umschlossen und mit zierlich bebauten Inseln geschmückt, an der Stadtseite überragt vom Palast des Mahârâna (Doppeltafel XXVI und Tafel 92), aus dessen oberstem Teil ein mächtiger Baum über zierliche Pavillons hinauswächst.

Die kleinste der Inseln (Doppeltafel XXVI) besteht lediglich aus einer Halle. Die zwei größeren Inseln sind mit Palästen und Gartenanlagen bebaut, Abb. 3. Es ist kaum möglich, von dem Reiz dieser Anlage eine auch nur annähernde Vorstellung zu geben. „Wachen oder träumen wir?“ mußten wir uns fragen, bei der Fahrt auf diesem unvergleichlichen See, so märchenhaft schön war der Eindruck.

Im Fort von Lahor (Abb. 310) liegt am östlichen Ende ein 40 m im Geviert messender Hof, den man durch eine Seitentür in der Ecke erreicht. Weißer Marmor bekleidet den Fußboden, dessen Mitte ein großes niedriges Wasserbecken einnimmt. Zierliche Hallen und Marmorgitter bilden die Wände, die Schlußwand nimmt die Audienzhalle ein und durch sie gelangt man zu mehreren Gemächern, durch deren Fenster der Blick in die tief unten liegende Gegend schweift; auch hier eine völlige Überraschung. Zum goldenen Tempel in Amritsar (Tafel 29), dessen obere Hälfte ganz mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet ist, führt eine Brücke aus weißem Marmor, eine Marmorstraße umzieht den See, der wieder etwas tiefer liegt und nur durch eine Treppe in der Ecke zugänglich ist.

So bietet die Kunst der Niveau-Überraschungen eine Fülle der stärksten und schönsten Wirkungen, die der Architektur Leben und Mannigfaltigkeit verleihen.

Gartenanlagen

Noch ein Wort ist zu sagen über die Gartenanlagen. In streng symmetrischer Anordnung umgeben sie die nordindischen Grabgebäude; das hervorragendste Beispiel ist das berühmte Tâj Mahall in Agra. Ein mächtiges Eingangstor öffnet sich auf einen breiten Marmorweg, der ein langes Wasserbecken einschließt; an seinem Ende erhebt sich die Grabkuppel über hoher Eingangsnische, von vier Minaretten flankiert.

Eine Versammlungshalle und eine Moschee, zu beiden Seiten in der Querachse gelegen, aus rotem Sandstein mit Marmoreinlagen erbaut, bilden einen trefflichen seitlichen Abschluß mit schön eingerahmtem Blick zum Hauptgebäude (Tafel 76 und folgende Abb.). In seinem Innern umzieht eine reich eingelegte Marmorbrüstung die Sarkophage Shâh Jehâns und seiner Lieblingsgattin. Wie der weiße Marmorbau aus dem reichen Gartenwuchs hervorschimmert, mag Tafel 2 einigermaßen zeigen.

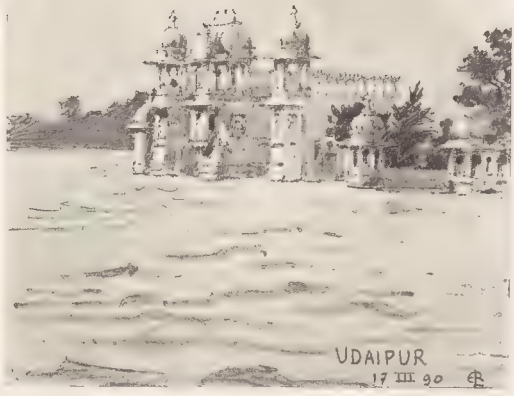


Abb. 3. Udaipur, Inselpalast

Als wir uns dem Eingangstor näherten, begann eben die kurze Morgendämmerung und während wir weiterschritten, erglänzte der Marmorbau im Licht der Morgensonne. Es war ein unbeschreiblicher Anblick. Immer neue Bilder bietet der Gang durch den Garten, immer neue Verknüpfungen und Wechselwirkungen von Baukunst und Pflanzenwelt. Die Gartenarchitektur mit ihrem Reichtum kommt gerade hier der monumentalen Schwester in entscheidender Weise

zu Hilfe, denn ohne sie wäre der Hauptreiz der Anlage dahin. Bei vielen Gräbern des 17. Jahrhunderts ist nur noch der Mittelweg mit dem Wasserbecken erhalten, aber auch sie waren einst mit Gärten geschmückt und diese Gärten sind in neuerer Zeit großenteils wiederhergestellt worden.

Ein Beispiel ganz andrer Art ist das Teppakulam in Madura, Tafel 3. Eine südindische Anlage, die in ihrem Gesamteindruck den nordindischen ebenbürtig ist. Das Wasser beschränkt sich hier nicht auf ein schmales Becken, es umgibt den ganzen Inselgarten als großer Teich, ein Ganzes von Natur und Baukunst, an dem man nichts missen möchte.

Die von den Hindus heilig gehaltenen Teiche, sowie die rituell bedingten Wasserflächen der Mohammedaner bilden ein wesentliches Element der Gesamtanlagen von Tempeln, Moscheen und Gräbern. Auch in den Palastgärten ist die Anlage von Teichen, Wasserfällen und Springbrunnen zu weitgehender Ausbildung gelangt; so bringt das Zusammenwirken von Architektur, Vegetation und Wasser immer neue erhabene und reizvolle Bilder hervor.

ENTWICKLUNG DER INDISCHEN BAUKUNST

Die Zahl derer, die an den Problemen der indischen Kunstforschung arbeiten, ist nur klein, auch in England und Indien. Der philologische und ethnologische Standpunkt ist diesen Kulturen gegenüber noch nahezu allmächtig. Eine wirkliche Darstellung der Geschichte der indischen Kunst gibt es nicht und kann es noch nicht geben.

Die Gesamtentwicklung der indischen Kunst eingehend darzustellen, ist vielleicht überhaupt noch nicht möglich. Welcher einzelne Mensch wäre wohl imstande, mehr als oberflächlich den ungeheuren Reichtum des heute bereits Bekannten in sich aufzunehmen? Die Schätze vieler indischen Kunstprovinzen sind noch gar nicht ernsthaft untersucht oder brauchbar publiziert worden. Überdies bringt jeder Tag neue Entdeckungen. Und so wird es lange bleiben[1]).“

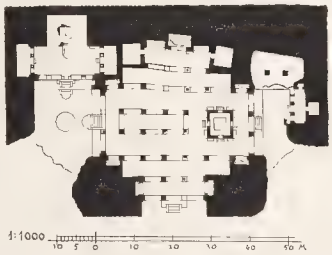


Abb. 4a. Elephanta, Felsentempel mit der Trimürti, VII. Jahrh.

Vorbedingungen

Land, Volk und Religion, Brahmanismus, Dorfgemeinschaft, das Dorf, der Baumeister, Buddha

Land

Auf drei Seiten vom Ozean umspült, dehnt sich Indien bis zum schneebedeckten Himalaya. Das Land umfaßt 4860000 km² und wird von 315 Millionen Menschen bewohnt. In Hindustan, dem nordindischen Tiefland, finden wir im Indusgebiet Steppe, im Gebiet des Ganges und des Brahmaputra üppig fruchtbare Ebenen mit Äckern und Baumgärten. Das Dekkhanplateau ist eine steinige, wasserarme Hochfläche, fruchtbar nur in den Tälern der ostwärts fließenden Flüsse, sowie am westlichen, tropisch üppigen Küstensaum. Es setzt sich fort in der Insel Ceylon, auf der die Westküste und die Tiefebene gleichfalls das ertragreichste Land ist.

Volk und Religion

Auf der Insel Ceylon hat sich eines der Urvölker der Erde, die Wedda, erhalten[2]). Auf dem Festland finden sich noch Ureinwohner hauptsächlich in den Waldgebirgen des Dekkhan und im Himalaya. Auch die 60 Millionen Drávida[3]) in Südindien stammen von Ureinwohnern ab, sie sind noch fast unberührt von europäischem Einfluß.

Die uns stammverwandten Arier kamen im 2., vielleicht schon im 4. Jahrtausend vor Chr. von Norden her zum Indus und später zum Ganges herab und unterwarfen sich nach und nach die Eingeborenen. Sie brachten ihnen hohe Kultur als ein Volk von Priestern und Kriegern, deren Kasten sich deutlich von den beiden niedern Kasten der Arbeitenden und Dienenden absonderten. Sie legten ihren Glauben und ihr Ringen nach Erkenntnis in den heiligen Gesängen der Veden nieder, die im 7. Jahrh. vor Chr. gesammelt wurden.

Die bildende Kunst hingegen verdankt ihr Dasein, wie es scheint, großenteils der Urbevölkerung; Sten Konow äußert sich so: „Für die meisten Handwerkszweige, sowie auch für die verachteten Berufe, zogen es die Herrschenden vor, die älteren Bewohner des Landes heranzuziehen“[4]).

Daraus ergibt sich, daß die älteren Bewohner des Landes die Handwerker und Künstler waren, daß aus ihrer Hand die Kunstwerke hervorgingen, so daß sie zum mindesten als Mitschöpfer der indischen Kunst gelten können.

Über die allgemeine Höhe der indischen Kunst hat sich Hermann Oldenberg so ausgelassen: „Die vornehmsten Schöpfungen des indischen Geistes liegen nun einmal auf anderem Gebiete als dem der Kunst; sie liegen zum großen

[1]) William Cohn, Zeitschrift für bildende Kunst 1913 14, Heft 10: „Probleme der indischen Kunst“.

[2]) Neuerdings erforscht von E. Schmidt und P. u. F. Sarasin.

[3]) Abgesehen von den Grenzvölkern sind auch die Einwohner des größten Teils von Nordindien dravidischer Abstammung; sie haben sich aber mit den Ariern stärker vermischt als in Südindien; siehe Sten Konow, Indien, Leipzig und Berlin 1917, S. 26ff.

[4]) Sten Konow, Indien, S. 31.

F. LAROCHE 1890

Teil in Sphären, die künstlerisches Tun im Grunde eher von sich fernhalten, als ermutigen“[1]). Dies stimmt nur scheinbar, weil wir der indischen Religion und Philosophie mit einer geschulten Geschmeidigkeit des Geistes gegenüberstehen, die uns bei der Kunst noch mangelt.

Es ist eines der Ziele des vorliegenden Werkes, unser Auge zu schärfen, so daß auch der Kunst der Inder die ihr gebührende Schätzung zuteil werde.

lehrten, der Pandits, und auf den hohen Schulen, namentlich in Benares, gelehrt.

Brahmanismus

Im Brahmanismus herrschen ausgesprochen monotheistische Richtungen, das beweist schon das Zusammenfassen der drei Hauptgötter zu der dreigestaltigen Trimûrti, die als ein Körper mit drei Köpfen dargestellt wird, Abb. 4. Obwohl

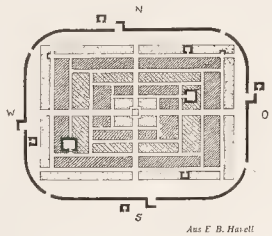
Abb. 4. Insel Elephanta. Trimûrti, VII. Jahrhundert

Auf die Veden folgen in großem zeitlichem Abstand die Gesänge des Mahâbhârata und Râmâjana. In ihnen bereitet sich die altbrahmanische Götterlehre vor, die schließlich zur Anerkennung der drei großen Hauptgötter führte: Brahma, des Schöpfers, Vischnu, des Erhalters, und Schiva, des Zerstörers. Als Hauptgott tritt bald Vischnu, bald Schiva mit einem Gefolge vieler Neben- und Halbgötter in den verschiedenen Einzelreichen des großen Landes hervor. Der Hauptgott Brahma tritt mehr zurück, er ist der philosophische Begriff des Ewigen, Unteilbaren und Unveränderlichen geblieben, zu dessen Erkenntnis nur gelangt, wer ihn in der Tiefe des eigenen Wesens findet. Noch heute werden alle Systeme brahmanischer Philosophie eifrig studiert im Kreise der indischen Ge-

sie aus späterer Zeit stammt, reihen wir sie hier ein; aber wenn irgendwo, so ist hier unsere Zeichnung nicht von fern imstande, den gewaltigen Eindruck der Wirklichkeit zu geben. Der Leser möge sich vergegenwärtigen, daß die Götterbrust eine Nische von 4,40 m Weite füllt und daß der Beschauer mit seinem Kopfe nur bis zum Halsband der Gottheit hinaufreicht. Das erhabene Götterbild thront im Halbdunkel der Schlußnische von Elephantas Felsentempel. Die Tiara berührt fast die 5 m hohe Decke, und der Eindruck von Macht und Größe ist unwiderstehlich. Von dem feingearbeiteten Schmuck der Tiara und des Halses gibt unsere Skizze keine genügende Vorstellung; mit diesem Schmuck kontrastiert aufs wirksamste die großzügige flächenhafte Be-

[1]) Hermann Oldenberg, Internationale Monatsschrift, herausgegeben von Max Cornicelius, April 1912.

handlung der Antlitze und der breitschultrigen Götterbrust. Ruhig und majestätisch steht dieses Andacht gebietende Wesen vor uns. Kein Hochaltar Europas erreicht von ferne diesen Eindruck, denn jener steht als vielfach gegliedertes Gebilde in einem hohen Raum, während hier ein übermenschlich großes dreihäuptiges Brustbild den Raum bis zur Decke füllt; sein Herauswachsen aus dem Boden erklärt die ungeheure Wirkung. Die plastische Behandlung des Trimûrti-Bildes ist auf der vollen Höhe bester abendländischer Kunst. Die Fläche der ganzen Rückwand des Felsentempels begrenzt das Brustbild mit dem mittleren Haupt, die Seitenhäupter bilden eine etwas zurückstehende zweite Schicht, die ganze freistehende Gruppe wird durch die Nische mit ihrer glatten Rückwand, ihren Seitenflächen und ihrem Rahmen zu einem einheitlichen Bild zusammengefaßt, und der Maßstab der Götterhäupter erfährt noch eine nachdrückliche Steigerung durch die Gestalten zu seiten der Eckpfeiler. Die Grundbedingungen solcher Meisterwerke der Plastik bestimmt Adolf Hildebrand in seinem Problem der Form[1]) so: „Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium der Gestaltung; erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form. Durch die konsequente Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke erhält die Darstellung erst ihre Weihe und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht auf ihr."



Aus E. B. Havell

Abb. 5. Dorfplan nach Mânasâra Silpa-Sâstra. Aus dem V. Jahrh. von Râm Râz

Die Anfangsstadien wird die Plastik Indiens auch durchlaufen haben; ihre Spuren sind nicht mehr erhalten.

E. B. Havell[2]) erklärt dieses Götterbild anders:

„Das mittlere Haupt ist der göttliche Anblick der Trimûrti, Vischnu der Erhalter mit den leuchtenden Symbolen seiner drei Fußtapfen, den drei Sonnenständen auf der prächtigen Juwelenkrone, dem heiligen Berg Merû. Er trägt auch das Halsband von Perlen, den Symbolen der Planeten, die vom Weltelement geschaffen sind und an seinem Firmament in ihren Bahnen kreisen, darunter das breite goldene Halsband mit seinen Edelsteinen bedeutet: Äther, Luft, Feuer, Wasser und Erde.

Abb. 5a Swastika

Das Haupt zur Rechten ist Parvati, als schöpferische Kraft; die Sage von der Vereinigung Schivas und Parvatis, des Frühlings im Himalaya, füllt eine Reliefdarstellung zur Seite.

Schiva (links, in der Zeichnung vom Eckpfeiler der Nische verdeckt) mit gerunzelten Brauen, geöffneten Lippen und vordringender Zunge hält eine Schlange in der Hand als Symbol von Leben, Tod und Wiederbelebung, er ist der dritte Anblick der Trimûrti. Seine Tiara zeigt einen Menschenschädel mit Blumen, die zum Schiva-Kult gehören. Burgeß konstatiert, daß hinter Schivas Haupt eine Nische in den Fels gehauen ist, die Platz bietet für zwei liegende Menschen, so daß sie von unten nicht gesehen wurden. Es war also wohl die Trimûrti von Elephanta das delphische Orakel Indiens!"

Auch G. Jouveau-Dubreuil[3]) bestreitet, daß in alten Tempeln jemals Brahma, Vischnu und Schiva als dreihäuptiges Götterbild dargestellt worden seien.

Die indische Auffassung von der Trimûrti, den drei Anblicken des Einen, zeigt viele Formen. Ursprünglich ging sie nach E. B. Havell aus von der Dorfgemeinschaft, da war Brahma, der Schöpfer aller Dinge, der erste Anblick, der zweite Anblick war die Gerechtigkeit als Grundpfeiler der arischen Gesellschaft, verkörpert im Rate der Dorfältesten oder im Haupte des Stammes. Der dritte Anblick war Dharma, das geistige und zeitliche Gesetz, das die Vedas enthüllten und verkündeten.

Das Dorf

Auf die ebenerwähnte Dorfgemeinschaft müssen wir näher eingehen, denn die Grundelemente der indischen Baukunst finden wir nicht in den Palästen der Könige, sondern im altindischen Dorf. 70—80 % der Bevölkerung lebten in Dörfern[4]), die ganze Literatur des frühen Buddhismus erwähnt keine zwanzig Städte im ganzen weiten Land von Kandahar bis Kalkutta, vom Himalaya bis zum Salzbecken des Katch (bei Ahmedabad). Nur die Gebote der Selbsterhaltung nötigten die Arier zur Anlage von Städten mit Zentralverwaltung, das Dorf blieb die bevorzugte Form der sozialen Gemeinschaft. Bei allen seßhaften Völkern der Erde ist die Dorfmark von grundlegender Bedeutung. Mit dem Pflug wird die Spur der Mauer gezogen und diese wächst aus dem Boden als Kind der Mutter Erde.

Dorf-Plan

Im Mânasâra Silpa-Sâstra, einem indischen Traktat von der Baukunst, hohen, aber unbestimmten Alters, den Râm Râz in Indien, Havell in Europa bekannt gemacht hat, finden wir eine genaue Beschreibung der ganzen gesellschaftlichen Einrichtung und eine eingehende Anweisung für den Bau der Dörfer, wonach der Inder Râm Râz Pläne gezeichnet hat.

Wir geben in Abb. 5 einen dieser Dorf-Pläne und dazu die Vorschriften über die Wahl des Baumeisters und seiner Gehilfen und über die Gründung und Anlage des Dorfes aus E. B. Havell[5]).

[1]) Das Problem der Form in der bildenden Kunst von Adolf Hildebrand, Straßburg, Heitz, 1893.

[2]) The ancient and medieval architecture of India: a study of Indo-Arian civilisation, London 1915.

[3]) Annales du Musée Guimet, Paris 1914, Archéologie du sud de l'Inde par G. Jouveau-Dubreuil, vide Tom. II, S. 22, 23.

[4]) „Das altindische, wie das modern indische Volksleben hat seinen nationalen Charakter im Bauernstande" A. Grünwedel, Die buddhistische Kunst in Indien, Berlin 1900, S. 28. „Die indische Bevölkerung ist ganz vorwiegend eine ländliche, und bloß 9¹ ₂ % wohnen in Städten, wobei freilich der Begriff Stadt in sehr weitem Sinne gebraucht wird, da die sogenannten Städte häufig einfach große Dörfer sind" Sten Konow, Indien, S. 17.

[5]) Aus E. B. Havell, The ancient and medieval architecture of India: a study of Indo-Arian civilisation, S. 7ff.

Baumeister

„Der Baumeister, Stapathi, soll vertraut sein mit allen Wissenschaften, stets aufmerksam auf sein Werk, von unbescholtenem Ruf, aufrichtig und frei von Feindschaft und Eifersucht. Sein erster Angestellter, der sein Sohn oder Lehrling sein kann, ist der Aufseher, Sûtragrahi, der besonders geschickt sein soll in der Mathematik, gehorsam seinem Meister. Der nächste ist der Vurdhaci oder Schreiner, geschickt im Fügen des Holzes und im Verbinden anderer Materialien damit. Er soll von ruhigem Charakter sein und geübt im Zeichnen und in der Perspektive. Für die Wahl der Lage eines Dorfes ist die sorgfältigste Prüfung nötig. Die beste Lage ist die gegen Osten sich senkende, die eine volle Wirkung der Morgensonne genießt. Sie soll nahe bei einem Strom sein, der von links nach rechts fließt, in der Richtung, der die Sonne am Himmel folgt. Der Quellensucher soll Wasser finden in einer Tiefe von etwa 7 Fuß. Der Boden ist zu prüfen auf Farbe, Geruch, Geschmack, Ansehen und Anfühlen. Vier verschiedene Qualitäten werden unterschieden.

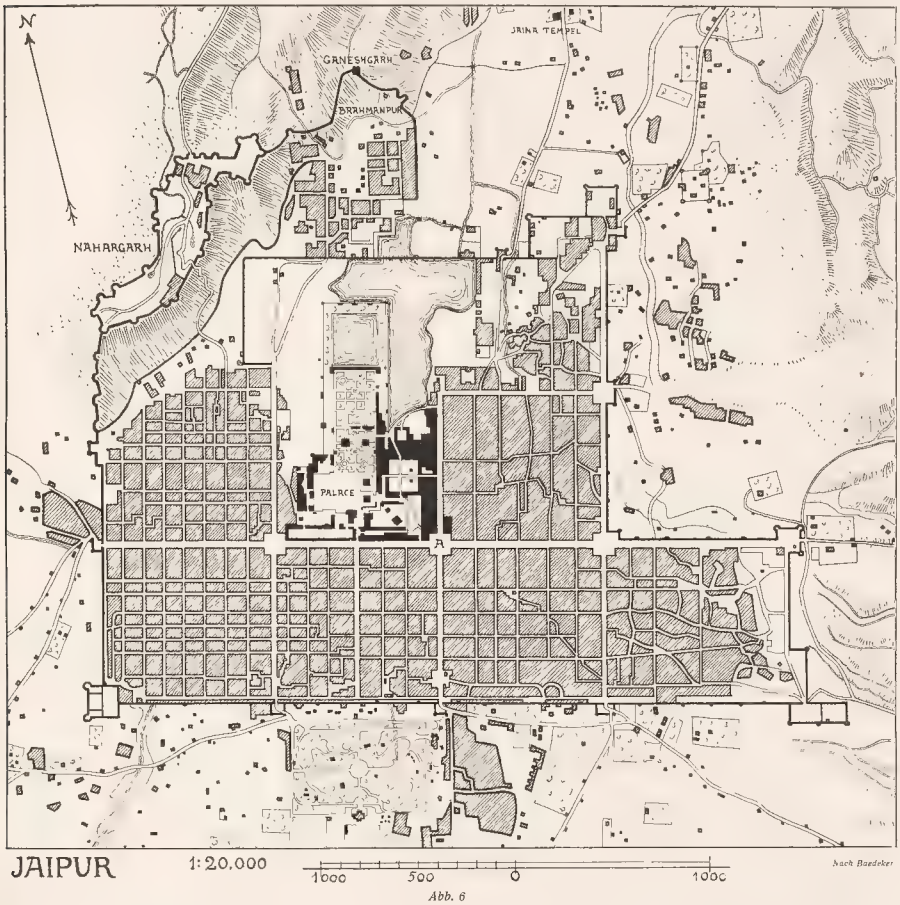


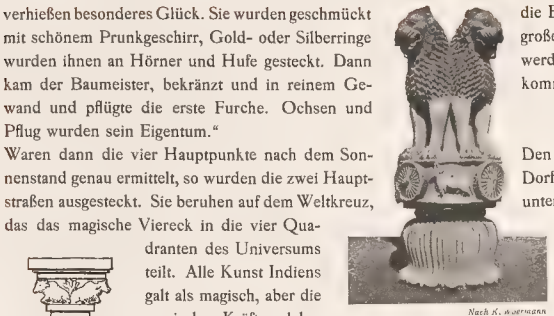
Abb. 6

Die beste ist fest, von angenehmem Geruch, geeignet für das Wachstum verschiedener Schatten- und Fruchtbäume, Gemüse und Blumen. Zu vermeiden sind nach Nordost und Nordwest geneigte Lagen, steiniger Boden, sowie solcher mit Gräbern, eingegangenen Quellen und Höhlen und solcher, dem gute Eigenschaften fehlen. Wenn der Platz ausgewählt war, wurde der Grund aufgepflügt. Ein Paar Ochsen gleicher Größe und Farbe, stark und ohne Fehl wurde ausgesucht, wenn möglich solche mit weißem Fleck auf der Stirn, sie

verhießen besonderes Glück. Sie wurden geschmückt mit schönem Prunkgeschirr, Gold- oder Silberringe wurden ihnen an Hörner und Hufe gesteckt. Dann kam der Baumeister, bekränzt und in reinem Gewand und pflügte die erste Furche. Ochsen und Pflug wurden sein Eigentum."

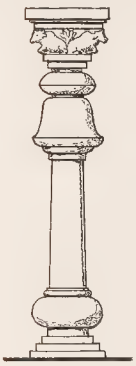
Waren dann die vier Hauptpunkte nach dem Sonnenstand genau ermittelt, so wurden die zwei Hauptstraßen ausgesteckt. Sie beruhen auf dem Weltkreuz, das das magische Viereck in die vier Quadranten des Universums teilt. Alle Kunst Indiens galt als magisch, aber die magischen Kräfte solcher Vorbilder bestimmte allein die Erfahrung von Generationen, über das, was sich als zweckmäßig ergeben hatte für Gesundheit und Verteidigung. Es war zweckmäßig, dem Plan von Ost nach West die größere Ausdehnung zu geben, damit die Sonne ausgiebig in die Straßen scheinen konnte. Die Straßen von Nord nach Süd wurden die kürzeren; sie boten den kühlen Nordwinden Zutritt. Der breite Weg innerhalb der Befestigungs- oder Einfriedungsmauer diente als „Weg des günstigen Geschicks" den täglichen Prozessionen, die vom Nordtor zum Osttor nach dem Lauf der Sonne fortschritten bis der Rundgang vollendet war. Die Tore liegen nach den vier Himmelsrichtungen und man gelangt nur um die Ecke hinein, damit sie leichter zu verteidigen seien. Damit haben wir das Weltkreuz, die Swastika, als Grundform des Dorfplanes, Abb. 5a. Die verschiedenen Zonen der Bebauung dienen verschiedenen sozialen Graden oder Kasten der Einwohner; die vornehmste, innerste Zone liegt um den erhöhten Mittelplatz herum, auf dem der heilige Baum stand, unter dessen Schatten Gericht gehalten wurde oder Versammlungen der fünf Dorfältesten stattfanden. Auch der Erzähler trat hier auf, um die alten Sagen von den Göttern und ihren Kämpfen vorzutragen. Konnte das Dorf eine Versammlungshalle erschwingen, so wurde sie auf diesen Platz gestellt.

Die Stadt Jaipur, von Mahârâjah Jai Singh II. (1669—1743) erbaut, zeigt das Prinzip des alten Dorfplanes, Abb. 6; auch hier ist die Ausdehnung von West nach Ost bedeutend größer als die von Nord nach Süd, auch hier gelangt man nur um die Ecke des Stadttores ins Innere, ein Beweis, wie große Geltung die alten Traditionen hatten. Wir werden im III. Teil auf diesen Stadtplan zurückkommen.



Nach K. Woermann

Abb. 8. Sârnâth, Löwenkapitäl, III. Jahrh. v. Chr.



Nach H. Sohrmann

Abb. 7. Relief aus der Gegend von Peshawâr

Nach H. Sohrmann

Abb. 9. Navandgarh, Asoka-Zeit, Schaft 12 m

Buddha

Den Baum der Weisheit aber, der in der Mitte des Dorfes stand, können wir uns denken als den Baum, unter dem Sakya Mûni erleuchtet und zum Buddha wurde. Viele trachteten im 6. Jahrh. vor Chr. nach der Buddhawürde; Sakya Mûni erlangte sie, und das Verdienst, die Erlösungslehre aus dem Kreise der Philosophen und Asketen in das Volk getragen zu haben, gebührt ihm, dem großen Religionsstifter Buddha, der, 80 Jahre alt, 477 vor Chr. starb.

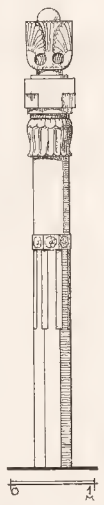
Obgleich sicher anzunehmen ist, daß schon lange vor Buddhas Auftreten eine indische Kunst blühte, ist uns nichts aus vorbuddhistischer Zeit erhalten. Einzig das Zeugnis des Griechen Megasthenes, der in den Jahren 302 288 vor Chr. als Gesandter des Seleukos Nikator am Hofe des Königs Chandragupta weilte, bürgt uns dafür, daß die Stadt Pâtaliputra gänzlich aus Holzbauten bestand. Sie sind mit allen früheren vom Erdboden verschwunden und mit ihnen jeder Anhaltspunkt für die anfänglichen Entwicklungsstufen einer Kunst, die nun als ein fertiges Ganzes vor uns steht und uns nichts weiter über ihre Herkunft verrät, als daß sie aus dem Holzbau hervorgegangen ist. Dessen Formen hatten wohl durch jahrhundertelange Anwendung eine derartig herrschende, sakrale Bedeutung erlangt, daß man sie ohne weiteres in Stein nachbildete.

Wir müssen also von vornherein verzichten auf den interessantesten Teil jeder Kunstentwicklung: die Anfänge und das Werden. Dafür sehen wir uns entschädigt durch den verschwenderischen Reichtum an fertigen Kunstwerken, an hohen und höchsten Kulturschöpfungen, deren stetige Weiterbildung auch vom Entwicklungsstandpunkt des Fesselnden noch genug bietet.

Eins können wir immerhin annehmen: Auch in Indien war der anfängliche Holzbau mit Ornament bemalt, seine Haltbarkeit wurde durch plastische Behandlung erhöht und so entstand zunächst das in Holz geschnitzte Ornament, um dann als Reliefornament vom Steinbau übernommen zu werden.

Nach H. Sohrmann

Abb. 10. Bithûri, ca. 100 n. Chr.



Nach H. Sohrmann

Abb. 11. Besnagar, II. Jahrh. n. Chr.

I. Die Asoka-Zeit

3.—1. Jahrhundert vor Christus

Stambhas, Stûpas, Chaityas und Vihâras

Gedenksäulen, Reliquien- und Erinnerungsmonumente, Tempel und Klöster

Die ersten uns erhaltenen Steinbauten errichtete Chandraguptas Enkel, der mächtige König Asoka (263—226 v. Chr.).

Abb. 12. Gwalior, Teli-ka-Mandir-Säule, XI. Jahrh.

Er war ein eifriger Verkünder von Buddhas Lehre. Zahlreiche Erinnerungs- und Reliquienmonumente, die Stûpas, hat er errichtet, außerdem Denksäulen mit Religionsedikten und Klöster für die Mönche. Es galt eben, dem Religionsstifter und seiner Lehre unvergängliche Denkmäler zu bauen, und so entstand der Steinbau.

Stambhas (Denksäulen)

Die vielen Denksäulen tragen Symbole oder Inschriften. Solche Säulen standen auch paarweise vor dem Eingang von buddhistischen und Jaina-Tempeln gleich den Säulen Jachin und Boas (I. Kön. 7, 21) vor dem Tempel zu Jerusalem. Auf der ganzen Erde finden sich Säulen, z. B. als Menhirs, Dolmen, Metae, Hermen, Obelisken und Stelen. In Indien waren sie ursprünglich Stammeszeichen oder königliche Standarten, die außerhalb des Eingangs zum Platz der Pferdeopfer der alten Vedenzeit aufgestellt wurden. Auch der Pfeiler der Tempel-Architektur stammt aus dem alten arischen Opferritual, wo vergoldete Pfosten mit Wimpeln geschmückt den heiligen Platz bezeichneten. Ein vierseitiger Pfeiler diente

dem Brahmakult, ein achtseitiger dem Kult Vischnus, ein runder oder sechzehnseitiger dem Kult Schivas.

Im ganzen indo-arischen Ritual wurde die Frucht des heiligen Lotos, nelumbium speciosum, als Sinnbild des Thrones und Fußschemels der Götter aufgefaßt, besonders des Brahma, des Schöpfers der aufgehenden Sonne. Die rosigen Blätter, die die Frucht einhüllen und sich beim ersten Strahl der Morgensonne öffnen, waren die Gewänder der Ushas, der Dämmerungs Jungfrauen, die den Toren des Himmels entschwebten. So erhielt das Kapitäl die Form der Lotosfrucht, worüber Blumenblätter herabfallen[1]). Die Abb. 7 bis 11 zeigen sie deutlich, siehe auch Abb. 13. Die Basis ist die Frucht der Wasserlilie, nymphaea, die der Mittagssonne geweiht ist, und auch der weißen nymphaea, der Blume des Mondhimmels. Sie war das Gefäß, das das Amrita, den Trank der Unsterblichkeit, enthielt, den Nektar der Götter. Abb. 7 sowie die Kleinsäulen am linksseitigen Pfeiler des Stûpa-Tores von Sânchî, Tafel 4, zeigen deutlich solche Basen. Im Felsentempel zu Kârli, Tafel 7, findet sich diese Säulenbasis wieder, bei den Freisäulen dagegen fehlt sie. Die schon erwähnte Abb. 8 zeigt das schönste Kapitäl von allen Säulen Asokas. Die Platte ist mit heiligen Rädern und Zeburindern geschmückt und oben halten vier Löwen Wache. Sie sind von trefflicher Bildung und lassen die aufwärts strebende Bewegung der Säule kräftig ausklingen. Das Kapitäl wird, wie schon erwähnt, von E. B. Havell als Lotosfrucht erklärt, über welche die Blumenblätter herabfallen. Sonst galt diese Kapitälform als indisch-persisch, und auch für den krönenden Aufsatz wurde persischer Einfluß in Anspruch genommen. G. Jouveau-Dubreuil sagt in dem schon zitierten Werk, T. I, S. 27: „On donne le nom de ‚chapiteaux persépolitains' aux chapiteaux hindous dont les tailloirs supportent des animaux. On admet ainsi que les Hindous ont emprunté cette idée à la Perse, bien que rien ne prouve qu'au contraire ce ne soient les Perses qui aient importé chez eux un motif hindou."

Nach E. B. Havell.

Abb. 13. Bharhut, Stûpa, Steinzaun, III Jahrh. v. Chr.

30 solcher Säulen soll Asoka errichtet haben, 10 erhaltene sind mit Inschriften versehen, sie erheben sich bis zu Höhen von 12 m, Abb. 9.

Wir lassen einige Beispiele aus späterer Zeit folgen, um die weitere Entwicklung der Freisäulen zu zeigen. Aus dem 1. Jahrh. nach Chr. stammt Abb. 10. Hier erhebt sich der runde Säulenschaft über einem quadratischen Sockel, der die Inschrift trägt, während diese bei den früheren Beispielen am Schaft angebracht war. Mit dem quadratischen Sockel ist schon der erste Schritt getan zur Fasung der Ecken ins Achteck und weiter ins Sechzehneck, wofür Abb. 11 ein Beispiel aus dem 2. Jahrhundert gibt.

Schließlich folgt in Abb. 12 eine Säule aus dem 11. Jahrhundert, die aber immerhin als später Nachkomme der alten Freisäulen hier eine Stelle finden mag. Sie steht beim Teli-ka-Mandir-Tempel in Gwalior (siehe Plan in Band V, Abb. 248). Auch dieser Schaft ist teils achtteils sechzehneckig gebildet, aber durch ein rundes Kapitäl mit aufstrebenden statt mit überfallenden Blättern bekrönt.

Der Doppellöwe neigt sich über die Säule wie etwa der bekannte wasserspeiende Löwe in einem Palasthof Bolognas. Die Ornamentik wird uns später noch begegnen; vorläufig sei nur hingewiesen auf die figurengeschmückten Bänder, die senkrechten und in Bogen verschlungenen Gehänge und vornehmlich auf den bewegten Figurenfries am Fuß der Säule; wer dächte dabei nicht an Hans Holbeins Bauerntanz der Basler Brunnensäule?

Im Hintergrund rechts ist eine andere Säule zu sehen mit sehr deutlichen Lotosfrüchten als Kapitäl und Basis. Nur an den Ecken entwachsen ihnen herabfallende Blattgebilde, eine Form, die sich schon in den Felsentempeln von Ajantâ findet. Der quadratische Block, der durch die Eckblätter der Rundform umschrieben wird, gibt dem Ganzen Richtung und Ruhe im Gefüge des Gebälks. Vgl. Abb. 74b und c.

Stûpas

Wir kommen nun zu den Erinnerungs- und Reliquienmonumenten, den Stûpas.

Sie gehören nicht ausschließlich dem Buddhismus an; wir wissen, daß auch die Anhänger der Jaina-Religion Stûpas erbaut haben, obschon keine erhalten sind; denn das Grabmal der Helden war eine alte Verehrungsform bei den Indern. Die Bestattung ist älter als die Verbrennung; sie entspricht dem Matriarchalismus, dem Eingang zur Mutter Erde, zu den

[1]) Nach E. B. Havell, The ancient and medieval architecture of India: a study of Indo-Arian civilisation.

chthonischen Göttern. Die Verbrennung aber entspricht dem Patriarchalismus, dem Eingang zu den Göttern der höheren Sphären, dem Sonnen-Kult, der schnelleren Loslösung der Seele. Vom 3. Jahrh. vor Chr. an sind Stûpas in großer Menge wohl ein Jahrtausend lang in Indien errichtet worden und mit der Ausbreitung des Buddhismus auch in den Nachbarländern.

Die Form der Stûpas ist die einer Halbkugel mit umlaufendem Wandelgang für Prozessionen; oben befindet sich ein quadratischer Aufbau, der mit einem Schirm, dem indischen Symbol der Herrschaft, überspannt und von einem Steingitter umgeben ist.

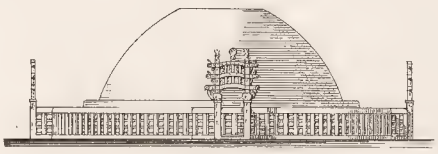


Abb. 14. Sânchî, Stûpa, Ansicht

Vom Stûpa zu Bharhut, Abb. 13, steht nur noch ein Stück der Einfriedung mit dem Torpfosten; diese Reste zeigen uns die indische Kunst in der ältesten erhaltenen Phase, denn sie gehören noch Asokas Zeit an. Den Torpfosten bildet ein Bündel von vier achteckigen Pfeilerchen, die mit dem schon besprochenen Kapitäl gekrönt sind, das sich durch einen Kranz herabfallender Blätter kennzeichnet. Über der gemeinsamen Kapitälplatte erhebt sich ein vierseitiger Aufsatz, von Löwen flankiert. Eine große Palmette aus gefiederten Blättern wächst neben dem Löwen empor, ähnlich gebildet wie die Palmetten über den Kapitälelefanten auf Tafel 4. Es ist eine typische Form, die vielfach wiederkehrt; ihre Spuren lassen sich auch auf Abb. 18 am Pfeiler links nachweisen.

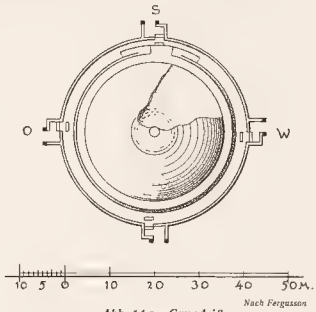


Abb. 14a. Grundriß

Ohne jeden Zusammenhang schließt der Steinzaun, Abb. 13, an diesen Torpfosten an. Die drei verbindenden steinernen Querhölzer zwischen den Pfosten des Zauns sind großenteils ausgebrochen; sie sind von ovalem Querschnitt und mit großen Rundplatten geziert, wie auch die Pfosten, welche leichte Abfasungen aufweisen; der massive Deckbalken ist oben abgerundet, und das Ganze zeigt die eigenartige Form, die nun vielfach wiederkehrt. Das Ornament ist ebenfalls von kennzeichnender Gestalt: die Ranke am Deckbalken, die Zinnen darüber, das Flechtband mit angehängten Glocken[1]) darunter, die große Lotosblume auf den Rundplatten und damit wechselnd vielfache Reliefbilder. Der Endpfosten des Zauns ist ohne Abfasung vierkantig durchgeführt, und an seinem Fuß springen Tragkonsolen für die berittenen Figuren vor: über Elefanten und Menschen als Trägern eine Platte, die den Steinzaun als Kleinform wiederholt.

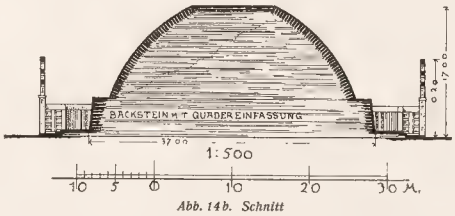


Abb. 14b. Schnitt

Es folgt der Sânchî-Stûpa, Abb. 14, Doppeltafel II und Tafel 4 (um 140 vor Chr.), der größte der 11 Stûpas zu Sânchî, aus Backsteinen mit Sandsteinverkleidung aufgeführt, 17 m hoch bei 37 m Durchmesser. Unten umgibt ihn ein aus mächtigen Blöcken gefügter Steinzaun mit vier nach den Himmelsgegenden orientierten Toren, deren Architektur wieder die Nachahmung älterer Holzbauten deutlich bekundet. Wie in Bharhut kehrt derselbe Steinzaun in Miniaturformat wieder und zwar hier als Reliefzier von Pfeilersockel und Kapitäl, als Trennungsglied und Sockel der Figurenreliefs. Der oberste Steinbalken ist mit fünf kleinen Stûpareliefs geziert, die den quadratischen Aufbau mit dem Hoheitsschirm darüber zeigen. Auch hier tritt die Großform wie beim Steinzaun als verkleinerte, als Zierform auf, eine indische Gepflogenheit, der wir noch oft begegnen werden; es erinnert an die gotische Fiale, die als kleine Zierform den großen Turm auf Schritt und Tritt begleitet[2]).

Auch die Zierform der kleinen Säule sehen wir an den verschiedenen Pfeilergeschossen dieses Stûpa-Tores mit ihren glockenförmigen Kapitälen und figürlichen Bekrönungen, wie wir sie als Abschluß der Freisäulen kennen gelernt haben.

Trefflich ist die Reliefbehandlung; sie bewahrt die durchgehende Oberfläche und sichert so der Gesamtform der Bauteile ihre beherrschende Wirkung. Nur die Kapitäl-Elefanten treten in Rundplastik hervor mit ihren freigebildeten Seitenstützen, die schon das in der ganzen nachfolgenden Kunst gültige Ideal weiblicher Schönheit zeigen. Auch die krönenden Tiere sind in Rundplastik gebildet und erhöhen durch ihren Kontrast die Flächenwirkung der Reliefs. Die Rosette an der untern Seite des Türsturzes findet sich auch an späteren, ganz anders gestalteten Türen wieder (siehe Abb. 88). Einen sonderbaren Abschluß der Querbalken bilden die Endspiralen, immerhin eine Gegenbewegung zum Flachbogen, den der Querbalken

[1]) Nach A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, entspringt dieses Flechtband mit Glöckchen dem Fußschmuck der Frauen. Die ganze indische Plastik weist Figuren auf, die mit Erzeugnissen der Goldschmiedkunst geschmückt sind oder aber „mit Nachahmungen der prachtvollen Blüten und Ranken, welche die Flora des herrlichen Landes dem Menschen zum Festschmuck bot".

[2]) Adolf Hildebrand nennt diese „romantische Übertragung ein sozusagen billiges Gestaltungsprinzip" (Gesammelte Aufsätze, Straßburg 1909, S. 14). Was im letzten Aufsatze dieser Sammlung über den künstlerischen Zusammenhang architektonischer Situationen gesagt wird, hat auch für Indien seine Geltung.

Abb. 15. Agra-Fort, Delhi-Tor, XVII. Jahrh.

von Pfeiler zu Pfeiler beschreibt. Mit der Spiralfläche stehen die Löwen in Freiplastik im Gegensatz, und ihre Richtung nach außen und oben verstärkt die Aufwärtsbewegung der Spirale, zugleich schließen die Löwen die ausgreifenden Balkenenden einigermaßen zum Gesamtumriß. Tafel 4 zeigt den einen der beiden Torwächter am Pfeiler links mit schmaler Ranke an den seitlichen Nischenrändern. Die Außenseite des Pfeilers rechts schmücken Ranken- und Palmettenornamente in fünf Streifen ungleicher Breite mit feinabgestufter Reliefbehandlung[1]). Man beachte den oberen Abschluß der Ornamentbänder: es ist ein organisches Auswachsen, kein Abschneiden. Die Palmetten des Mittelstreifens haben wir schon in Bharhut, Abb. 13, gesehen; sie finden sich wieder über den Kapitälelefanten. Diese selbst kommen mit ihren Reitern in Tafel 4 besonders schön zur Geltung. Der ursprüngliche Buddhismus kannte die göttliche Verehrung des Religionsstifters noch nicht, wohl aber die Verehrung der Symbole, welche die Hauptereignisse seines Lebens verkörperten. So finden wir am Nordtor des Sânchî-Stûpa (Doppeltafel II) auf den beiden obersten linksseitigen Pfeilerstockwerken das Wahrzeichen von Buddhas Geburt: eine weibliche Figur, die als Lakshmi oder Sri, die Göttin von Glück, Überfluß und Fruchtbarkeit, erklärt wird; sie steht oder sitzt auf Brahmas Lotosblume, und zwei Elefanten, die Sinnbilder der Regenwolke, gießen über sie das Wasser der Reinigung. Das zweite Ereignis ist auf dem zweiten Querbalken dargestellt: Buddhas Erleuchtung unter dem Bodhi-Baum, auch hier in sinnbildlicher Gestalt: der Baum wächst über dem vedischen Altar, der nun als buddhistisches Symbol verwendet wird. Das dritte Ereignis, Buddhas erste Predigt in Benares, zeigen die beiden obersten rechtsseitigen Pfeilergeschosse in Gestalt des Rades der Gesetze. Buddhas Lehre, die weniger eine dogmatische Religion als eine Weltanschauung war, wurde von den Indern unter dem Sinnbild des Rades am besten verstanden; denn dabei wurde das jedem Inder bekannte Bild vom „Rad des Gesetzes" neu belebt, das ihm aus den täglichen Prozessionen inner-

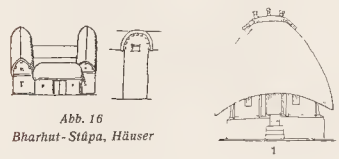
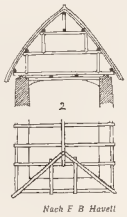


Abb. 16
Bharhut-Stûpa, Häuser



Nach F. B. Havell

Abb. 16a
Das Bambusdach

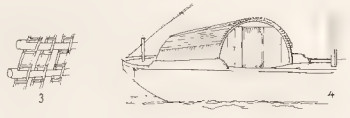


Abb. 16b. Toda-Hütte, Nilgiri

[1]) A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 18. „Dekorativ verwendet wird mit Vorliebe und großem Geschmack der Anordnung die Lotosblume, da und dort schleichen sich vorderasiatische Palmetten ein. Rein geometrische Muster erträgt aber der Hindubildhauer nicht und so findet sich häufig die Ranke mit Wasservögeln usw., welche in kleinerem Maßstabe eingeschoben werden, reich und mit feiner Naturbeobachtung belebt."

halb seiner Dorfmauer vertraut war; so benützte der Buddhismus eine eingewurzelte Vorstellung. Das vierte Ereignis, Buddhas Tod, ist auf dem obersten Querbalken sinnbildlich dargestellt im Stûpa, dem Grab-, Erinnerungs- und Reliquiendenkmal des Religionsstifters, und oben auf den Pfeilern ragt der Dreizahn als sein Wahrzeichen in die Luft. Wir sehen also: die Hauptaufgabe lag in der Erklärung von Buddhas Lehre und Leben; darüber ist die Sorge für eine ruhige, monumentale Gesamtform zu kurz gekommen[1]). Wir lenken zurück zum Dorfplan (Abb. 5); über die Gebäude, die ihn füllten, gibt uns das Stûpa-Tor von Sânchî Aufschluß: wir sehen auf jedem Pfeiler und auf dem untersten Querbalken ein zweitürmiges Tor. Auch diese Anlage hat sich bis in die späteste Zeit erhalten: Beispiel Abb. 15, das Delhi-Tor vom Fort in Agra aus dem 17. Jahrh. Im weitern zeigt uns das Stûpa-Tor Häuser mit Giebeln oder mit Walmdächern, wir fügen in Abb. 16 noch andere Beispiele hinzu vom Stûpa in Bharhut. Hier sehen wir drei Häuser um einen Hof gebaut; auf der vierten Seite war oft noch ein weiteres Haus; die untersten Volksschichten durften nur eingeschossig bauen, die höhern mehrgeschossig. Über die Konstruktion gibt Abb. 16a Auskunft. 1 zeigt ein Strohdach mit herabhängenden Ecken zur Ableitung des Regens; diese Dachform findet sich an vielen spätern Bauten in Stein gebildet, Beispiel Abb. 17, das Tor des Mahârâjah-Palastes in Jaipur, am oberen Mittelpavillon. Abb. 16a, 2 zeigt die Konstruktion dieser Dächer aus Bambusstäben und 3 das Geflecht der Dachdeckung. Abb. 16a, 4 und 16b zeigen den Giebel des Bambusdaches, den wir so vielfach in den ältesten Reliefs finden und der uns später noch beschäftigen wird.

Die Stûpas von Bharhut, Buddha Gaya, Besnagar und Amâravatî sind nur in Teilen erhalten; ihre Entstehung reicht bis nahe an den Beginn unserer Zeitrechnung.

Abb. 17. Jaipur, Tor des Mahârâjah-Palastes, XVII. Jahrh.

Abb. 18. Anurâdhapura, Abhayagiri-Dâgaba, 89 v. Chr.

Dâgabas auf Ceylon

Auf der Insel Ceylon liegt die Stadt Anurâdhapura, die heilige Stadt des Buddhismus, der älteste Königssitz der Singhalesen. Eine unabsehbare Menge von Bautrümmern bekundet den einstigen Glanz der Stadt. Im 3. Jahrh. vor Chr. sandte König Asoka den Glaubensboten Mahinda, der mit seinen Begleitern vom König Devânampiya Tissa glänzend aufgenommen wurde. Die Abgrenzung des Bezirks für den heiligen Bodhi-Baum und der Bau des Thûparâma-Dâgaba gehören noch in jene Zeit. Dâgaba (Dhâtugarbha) heißen die Stûpas auf Ceylon. Strenggenommen bezeichnet Dâgaba ausschließlich ein Reliquienmonument, während ein Stûpa auch ein bloßes Erinnerungsdenkmal sein kann[2]).

Eine glänzende Schilderung der Stadt Anurâdhapura zu Anfang des 5. Jahrh. nach Chr. haben wir von dem chinesischen Mönche Fa Hian, der sie im Jahr 404 besuchte. Mit den Römern wurden Gesandtschaften gewechselt, als Anurogrammum Regia nennt Ptolemäus die Stadt.

Der größte Bau ist der von Valangam Bâhu 89 vor Chr. erbaute Abhayagiri-Dâgaba. Seine ursprüngliche Höhe von 123 m entsprach der Peterskuppel ohne die Laterne und wetteiferte mit den Pyramiden von Gîze (Cheopspyramide 137, ursprünglich 146 m). Von den wieder in den vier Himmelsrichtungen angelegten Altären gibt Abb. 18 ein Teilstück; gute Reliefarbeit mit durchgehender Oberfläche; der Pfeiler links zeigt die schon mehrfach erwähnten gefiederten Palmetten.

Von dem früheren, durch König Duttha Gâmanî (161–137 vor Chr.) erbauten Ruanveli-Dâgaba stammt die Treppe, Abb. 19 und Tafel 5, mit geschweiften Wangen, wie solche auch am Mandapam von Mahavellipur (Abb. 41) zu sehen sind. Auch in Chidambaram (Tafel 16)

[1]) Die chinesischen Ehrenpforten und die Tore der japanischen Tempelgehege stehen auf einem Boden mit den indischen Stûpa-Toren (K. Woermann, Geschichte der bildenden Kunst, Leipzig und Wien 1915, Band II, S. 236).

[2]) J. J. M. De Groot: Der Thûpa, das heiligste Heiligtum des Buddhismus in China, veröffentlicht in Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1919. Heft II.

Abb. 19. Anurâdhapura, Ruanveli-Dâgaba, 161—137 v. Chr.

findet sie sich wieder. Aus dem Makara-Rachen, dem Sinnbild der Nebel, die von der Sonne zerstreut werden, wächst eine Schlange, die sich unten aufrollt. Der Löwe bewegt sich gegen diese Schlangenkurve. Meisterhaft ist das wirkungsvoll abgestufte Ornament behandelt, voll Schwung und Bewegung legt es sich eng um die Flächen. Den Endstein einer Treppenwange zeigt Abb. 20 mit ähnlichem Lotosblumenornament wie am ebenerwähnten Sockel; die große Fläche der Vase kontrastiert trefflich mit den dichtgehäuften Lotosblumen, deren starkes Relief zu den flachen Blättern und dem Band auf der Vase einen eindrucksvollen Gegensatz bildet.

Statt der Vase sehen wir in Tafel 6 einen als Verehrer Buddhas aufgefaßten Schlangengott, einen „Nâga", geschmückt mit der königlichen Tiara, die von der siebenköpfigen Schlange umgeben ist; er trägt ein Füllhorn und eine Fruchtschale. Die Bewegung der Figur wird durch das Füllhorn und die beiden Zwergfiguren weitergeführt, der Reichtum der Tiara ist von den reichen Gaben von Füllhorn und Schale getrennt durch die glatte Fläche der Schlangenhälse; das Ganze bleibt bei aller plastischen Tiefe fein säuberlich hinter der Oberfläche zurück, und so wirkt es trotz aller Bewegung als ruhiges Gesamtbild von unübertrefflicher Ausgeglichenheit.

Am untern Ende der Treppe in Abb. 19 und Tafel 5 liegt ein halbkreisförmiger Antrittstein. Tafel 6 zeigt einen ähnlichen von der Terrasse des heiligen Bodhi-Baumes. Um den glatten Halbkreis reihen sich äußerst flache Lotosblätter, dann folgt ein Fries von heiligen Gänsen mit Lotosknospen im Schnabel, weiter eine schöne Blätterranke mit Blumen und dann eine Prozession von Elefanten, Pferden, Löwen und Stieren und zuletzt ein reiches Blätterbort. Man beachte die gegenseitige Steigerung der Bänder durch den wirkungsvollen Gegensatz der Motive und der Reliefbehandlung. Auf der Insel Elephanta (Abb. 4a) findet sich dieser Antrittstein ebenfalls vor den Stufen.

Ein späteres Beispiel zeigt Abb. 21. Diese Steinplatte ist spitzbogig, statt der glatten Halbkreisscheibe erscheint ein voller Kreis, aus dem ein trefflich disponiertes Ornament mit großer Federkraft herauswächst. Der Stein gehört dem Buddhatempel von Kandy an aus dem 16. 17. Jahrh. Das Eingangstor des Tempels zeigt Abb. 22. Der erhöhte Tempelgarten ist von einer Sockelmauer umschlossen, deren kräftige Profile den Hügel sozusagen zusammenschnüren und gegen Ausrutschen zu sichern scheinen. Vor dem Tor sieht man unten an den Stufen wieder einen halbkreisförmigen Antrittstein. Der hölzerne Aufbau des Tores zeigt die eigenartige Form des Doppeldaches, das sich auch auf dem indischen Festland, in Birma und Nepal findet, oft fortgeführt zu vielen sich abstufenden Stockwerken. Nach Havells Annahme ist es mit dem Buddhismus nach China gekommen. Ein Beispiel ist das Tempeltor in Kalikut (Abb. 45). Wir schließen die Betrachtung der buddhistischen Bauten Ceylons mit dem verhältnismäßig wohl erhaltenen Lankârâma-Dâgaba, Abb. 23. Statt des Steinzaunes von Sânchî (Doppeltafel II und Abb. 14) sehen wir

Abb. 20. Endstein einer Treppenwange, III. Jahrh. v. Chr. Museum Colombo

hier hohe Freisäulen, statt des hohen Tores eine niedrige Steintür. Von dem das Ganze krönenden Altar sind noch Reste erhalten.

Im Gegensatz zu den Stûpas des Festlandes, die von einem rundumlaufenden Prozessionsgang umzogen sind, stehen die Dâgabas der Insel Ceylon auf quadratischer Basis, und die in Abb. 19 und 23 sichtbaren Freisäulen umgeben den Rundbau als quadratischer Umgang.

Chaityas und Vihâras

Auf dem Festlande haben sich neben den Stûpas viele Chaityas, d. h. Tempel, und Vihâras, d. h. Klöster, erhalten, die in den gewachsenen Fels eingemeißelt sind. Oft bilden sie auch eine Vereinigung von Tempel und Kloster.

Abb. 21. Kandy, Antrittstein der Treppe zum Buddha-Tempel

Buddhas Gemeinde bestand aus Bettelmönchen, die beim Eintritt in den Orden auf jeden Besitz verzichteten, alle Familienbande lösten und die Verpflichtung vollkommener Keuschheit und Enthaltsamkeit übernahmen. Doch stand jedem die Rückkehr ins weltliche Leben frei. Neben den Mönchen gab es Laienjünger, die bei ihrer weltlichen Beschäftigung verblieben und keinerlei Gelübde ablegten. Sie sorgten für die Bedürfnisse der Gemeinde. Das Zusammenwohnen von Eremiten ist aber älteren Ursprungs, es wird schon in der alten Sanskritliteratur erwähnt, auch eine Reliefdarstellung von Bharhut aus der Zeit 250 vor Chr. zeigt eine Waldeinsiedelei; es war eine Reihe von Zellen um das Heiligtum gebaut. Erhalten sind keine solchen Freibauten aus alter Zeit; dagegen haben wir die Felsentempel und Klöster.

Ein Kloster in den Fels gehauen, das ist nach unseren Begriffen eine asketische und barbarische Bauart, eine „groteske" Idee. In Indiens Hitze mag sie gerechtfertigt, ja sogar als besondere Annehmlichkeit für die Bewohner erscheinen. Die Felswohnung bietet besseren Schutz gegen die Ströme des Regens und ebenso gegen die ausdörrende Hitze der trockenen Jahreszeit, als ihn irgend ein Zimmermann oder Maurer schaffen kann.

Die frühesten Felsenhäuser des buddhistischen Ordens sind der puritanischen Einfachheit der ersten Zeit gemäß gänzlich schmucklos. In Ajantâ befindet sich noch eine Chaitya-Halle mit achteckigen Pfeilern ohne Kapitäl und Basis, ohne jedes

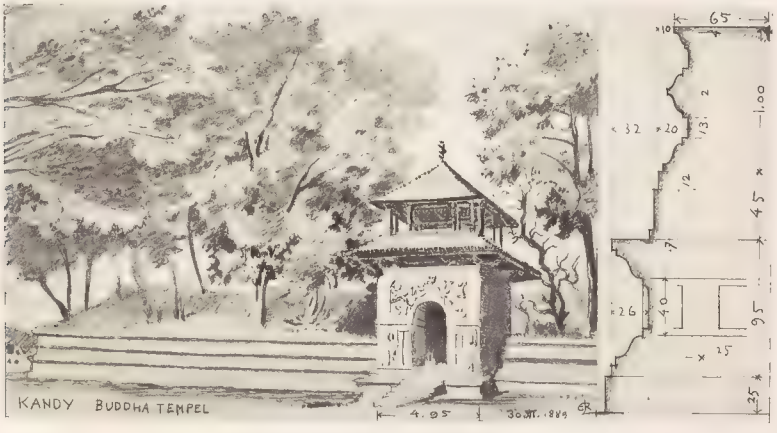
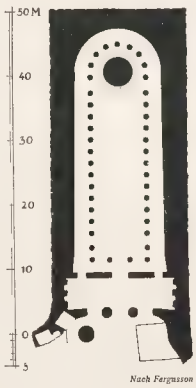


Abb. 22. Kandy, Eingangstor zum Tempelbezirk — *Sockelmauer, Detail*

Abb. 23. Anurâdhapura, Lankârâma-Dâgaba

Ornament. Es finden sich auch noch Spuren und Reste der ursprünglich hölzernen Schirmwand zwischen dem Innern und der Vorhalle. In der Anlage haben die Chaitya-Hallen große Ähnlichkeit mit der christlichen Basilika; neben einem breiten Mittelschiff laufen zwei durch Säulen abgetrennte Seitenschiffe, die Decke ist ein Tonnengewölbe, die Apsis halbrund, in ihr steht ein stûpaförmiges Reliquienmonument mit Altaraufbau und Schirmdach, wie wir es vom oberen Querbalken des Stûpa-Tores zu Sânchî her kennen. Der berühmte Vertreter dieser Felsentempel ist der große Tempel von Kârli, Tafel 7 und Abb. 24. Der Grundriß, Abb. 24, zeigt zunächst vor dem Eingang eine mächtige Freisäule, Tafel 7 unten, der zur Rechten eine andere zugesellt war. Vier Löwen krönen diese Säule, ähnlich den in Abb. 8 vorgeführten; sie sind die Wächter des Tores. Über der Eingangstür wölbt sich der mächtige Fensterbogen; im oberen Teil seiner Öffnung ist das alte Holzgitter noch wohl erhalten. Man beachte die Wiederholung des Fensterbogens als Kleinform am oberen Teil der Eingangswand. Dann folgt die Vorhalle mit der Naubat-Khâna, der Musikgalerie darüber. Abb. 24a zeigt das Innere der Vorhalle mit mächtigen Elefanten zu beiden Seiten. Götter und Göttinnen an der Eingangswand und an der Rückwand der Vorhalle sind als Verehrer Buddhas gedacht. Der Steinzaun erscheint auch hier wieder allenthalben als Kleinform.



Nach Fergusson

Abb. 24. Kârli. I. Jahrh. v. Chr.

Von der Vorhalle führen drei Türen ins Innere, die mittlere diente den Ordensbrüdern, links traten die Laienbrüder ein, um durch das Seitenschiff den Chaitya zu umschreiten und durch die dritte Tür wieder auszutreten, ohne die Ordensbrüder zu stören. Die Lichtweite des Mittelschiffs mißt 7,80 m. 15 skulpierte Pfeiler auf jeder Seite mit achteckigen Schäften tragen die tonnenförmige Decke. Die Seitenschiffe sind mit Halbtonnen überdeckt. Die Pfeilerbasen sind Lakshmis Gefäß des Überflusses, die Kapitäle eine unvorteilhaft vereinfachte Form des Asoka-Kapitäls (Abb. 8), darüber der vedische Altar als Thron für je zwei Paare von Devas, weiblichen Genien, die auf knienden Elefanten sitzen. Wie auch hier die ganze Reihe dieser vielfachen Figuren in eine durchgehende Frontfläche gefaßt ist, zeigt die Photographie deutlich. Wie schlimm und wirr müßte das wirken, wenn Arme und Beine aus dieser ruhig bannenden Fläche in die Luft hinaus führen? Der Maßstab unseres Bildes genügt nicht, um die künstlerische Vollendung dieser Figuren überzeugend zu geben[1]).

Das stûpaförmige Heiligtum, der Chaitya, ist umgeben von 7 ganz schmucklosen Achteckpfeilern. Der Chaitya selbst ohne Schmuck außer den in Sânchî so vielfach angebrachten Steinzäunen. Einst war er auf feinem weißem Stucküberzug mit Malerei reich geschmückt, der Altaraufsatz hat noch Spuren davon erhalten. Gemalte Banner hingen von den Holzrippen, die der Tonnenfläche folgen, so daß ein reiches Farbenspiel den Raum erfüllte. Über dem Altaraufsatz ist noch ein Holzschirm, das Symbol der Herrschaft, erhalten.

Die Form des Tonnengewölbes ist abzuleiten aus dem früher behandelten Bambusdach der Dorfhäuser, die bogenförmigen Holzrippen aber mögen ein letzter Nachklang des frühern Holzbaues sein, wie das Holzgitter im Bogen des großen Giebelfensters. Bei spätern Chaitya-Hallen wurden die Holzrippen am Ton-

[1]) Wir verweisen hiefür auf Tafel XX in E. B. Havell, The ancient and mediaeval architecture of India, London 1915.

nengewölbe ebenfalls in Stein nachgebildet; in beiden Fällen zeigen sie den auffallenden, frei in die Luft ragenden untern Ansatz, ohne jede Andeutung einer stützenden Konsole.

Wir geben Beispiele ähnlicher Felsentempel in Abb. 25 und 26. Das späte Beispiel aus Ajantâ zeigt ebenfalls die Galerie über der Vorhalle und darüber das allen diesen Tempeln gemeinsame große Bogenfenster. In ihm erkennen wir wieder den Giebel des Bambusdaches von Sânchî mit den bis nach vorn geführten Pfetten, d. h. Längshölzern. Während im ältern Beispiel von Nâsik, Abb. 25, die untern Enden des Hufeisenbogens noch schlicht abgeschnitten sind, erheben sie sich in Ajantâ, Abb. 26, zu einem hochragenden Makara-Rachen, wie wir ihn schon in Ceylon fanden. Dem äußern Bogen liegt nach Havell die symbolische Form des zugespitzten Lotosblattes zugrunde, dem innern die Sonnenscheibe, die über der Meeresfläche auftaucht. So wurde der Bogen das Symbol für Brahma, Schiva oder Buddha, und darum umgab er als Aureola das sitzende Bild der Gottheit. Wie wir gesehen haben, ist die obere Zone des Fensters mit hölzernem Stabwerk gefüllt, auch die eingemeißelten Nischen von Nâsik zeigen dessen Nachbildung in Stein. Daß die Beleuchtung des Raumes durch dieses eine hochgelegene Fenster einheitlich und wirkungsvoll ist und namentlich den Kapitälskulpturen trefflich zustatten kommt, zeigt überzeugend die Innenansicht, Tafel 7, das Hauptlicht aber fällt auf das Heiligtum, den Chaitya selbst. Zugleich diente diese große Öffnung auch einer guten Lüftung des Raumes. Die Frontwand von Nâsik zeigt wieder den Holzzaun in vielfacher Verwendung, auch die andern schon bekannten Bauformen: Säulen mit Lotoskapitäl, Altar- und Figurenaufsatz, Stûpas und Fenster; dazu kommen noch Holzgitter als Flächenfüllung. Ganz anders ist schon die spätere Wand von Ajantâ, Abb. 26, durchgebildet. Die Säulenschäfte sind reicher an Ornament, sie bilden schon den Übergang zur Säule von Gwalior (Abb. 12). An dem doppelten Dachrand, Abb. 26, erscheinen Kleingiebel als Dachfenster mit dem Haupt einer Gottheit, die in Buddhas Gefolge aufgenommen ist. Diese Kleingiebel haben sich durch die ganze dravidische Kunst weiterentwickelt, wie später zu zeigen sein wird.

Von den schönen Wandmalereien von Ajantâ stehen uns leider keine Photographien zur Verfügung. Die buddhistische Kunst zeigt sich hier der gleichzeitigen europäischen fast überlegen. Zwei Tafeln bei Havell[1]) rechtfertigen sein uneingeschränktes Lob dieser Werke: „eine wahre Symphonie der drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur[2]).

Mit Ajantâ sind wir bereits in einen spätern Zeitabschnitt vorgedrungen: wir kehren wieder in die vorchristliche Zeit zurück.

Die Vihâras, d. h. Klöster, waren ebenfalls der Entwicklung vom einfachen zum ausgebildeten Typus unterworfen, wie die vier Beispiele Abb. 27–30 zeigen. Der älteste Vihâra von Bhâjâ stammt aus dem 3. Jahrh. vor Chr. Die Innenansicht führt uns die geschlossene Wand auf der linken Seite des Raumes vor mit sehr lebendiger und wohlverteilter Reliefarchitektur, deren Elemente: Türbogen, Fenstergitter und Steinzaun zu einem wirkungsvollen Ganzen vereinigt sind; die lanzentragenden Krieger schmücken die Wand trefflich.

Eine seltene Anordnung findet sich in Bedsâ, Abb. 28, aus dem 2. Jahrh. vor Chr. Im Grundriß halbkreisförmig geschlossen und mit hoher Tonne überwölbt, bildet der Raum eine Vereinigung von Tempel und Mönchshaus.

Aus dem 1. Jahrh. nach Chr. stammt der Gautamî-Putra-Vihâra zu Nâsik, Abb. 29. Die Halle ist mit Sitzbänken umzogen, auf diesen saßen die Mönche, um die Lehren des erhabenen Meisters zu hören. Gegenüber dem Eingang, in der Mitte der Schlußwand, findet sich im Plan ein kleiner Vorsprung, es ist die Reliefdarstellung eines Chaitya. Dagegen weist der Vihâra Nr. 16 zu Ajantâ aus dem Jahr 500 einen Schrein mit einem Buddhabild auf, Grundriß Abb. 30. Die Halle ist von einer Säulenstellung umgeben und in den Mönchszellen fehlen die steinernen Bettgestelle, die in den spätern Felsklöstern durchweg durch hölzerne ersetzt wurden. Wie es kam, daß in der spätern Zeit Schreine mit Buddhabildern aufgestellt wurden, wird der nächste Abschnitt zeigen.

Abb. 24a. Kârli. Chaitya, Höhentempel. Vorhalle

[1]) E. B. Havell, The ancient and medieval architecture of India, Plate XLIV, XLV.
[2]) Bedeutende Neuerscheinung: Herringham, Lady, Ajanta frescoes: being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves of Ajanta. London 1915.

II.
Die Kanishka-Zeit

1.–3. Jahrhundert nach Chr.

Hînayâna und Mahâyâna, Gândhâra-Kunst

Zu Beginn unserer Zeitrechnung stand das römische Reich, das über die ganze Welt hellenistische Kultur verbreitete, auch mit Indien in dauernder Verbindung. Den Weg nach Indien hatte schon Buddhas Zeitgenosse, Darius, durch seine Eroberungen im nordwestlichen Indien gebahnt, Alexander der Große war bis zum Biasflusse vorgedrungen; wir sahen den Griechen Megasthenes als Gesandten des Seleukos Nikator am Hofe Chandraguptas. In seinen Edikten spricht Asoka von Antiochus von Syrien und andern abendländischen Herrschern. Gegen 175 errichtete Heliodor eine Säule auf indischem Boden. Von 155 bis 153 brach der „gräcobuddhistische" König Menander, der das Tal von Kabul und das Panjab beherrschte, in den südöstlich gelegenen Provinzen Sindh, Gujerat und Malwa ein; aber erst nach Christus beginnt der hellenistische Einfluß stärker auf die indische Kunst einzuwirken. Kadphises II., Kanishkas Vorgänger, ließ Münzen nach dem Vorbild derer von Augustus und Tiberius prägen, und ums Jahr 99 schickte er eine Gesandtschaft zu Trajanus.

Abb. 25. Nâsik, Chaitya, Höhlentempel, II. Jahrh. v. Chr.

Abb. 26. Ajantâ, Chaitya, Höhlentempel, V. Jahrh.

Hînayâna und Mahâyâna

Zu Asokas Zeit galt Buddhas Lehre, die des sogenannten Hînayâna, die von einer Anbetung des Religions-Stifters noch nichts wußte. Im ersten nachchristlichen Jahrhundert erschien eine neue Lehre, die des Mahâyâna mit Buddhabildern und Buddha-Anbetung. Es scheint, daß Kanishka aus der Kushandynastie, die in Purushapura (Peshawâr) im Nordosten Indiens herrschte, für den neuen Buddhismus war, was Asoka für den anfänglichen.

Gândhâra-Kunst

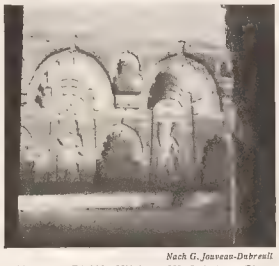
Waren zu Asokas Zeit weder Buddha noch seine Schüler dargestellt worden, so sehen wir in der Kanishkazeit und von da an überall den Meister samt einer Menge von sogenannten Bodhisatwas, — Buddha selbst zur Würde einer höchsten Gottheit erhoben in vielerlei Stellungen abgebildet[1]). Die Stellungen der Buddhabilder sind verschieden: bald erscheint Buddha nach indischer Art, mit hochgezogenen Beinen sitzend, dann wieder stehend mit erhobener Rechten, oder nach rechts fortschreitend, wie die dargestellte Handlung es verlangt. Faltenwurf und Behandlung des Gewandes ist durchweg griechisch. Diese neue merkwürdige Kunst erscheint in zahlreichen Reliefs, die in den Ruinen der

[1]) Nach G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie, Annales du Musée Guimet, Paris 1914; ebenda Einiges über die weitere Entwicklung der buddhistischen Höhlenbauten. Ferner: Historische Übersicht bei A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 74ff., und Sten Konow, Indien, S. 78ff.

Klöster von Gândhâra bei Peshawâr im äußersten Nordosten Indiens gefunden worden sind.

Für die bauliche Entwicklung bietet uns die Kanishkazeit einige interessante Klöster, freigebaute Weiterentwicklungen der Felsenklöster, mit antikisierenden Kapitälen.

Bei der Fülle sonstigen baugeschichtlichen Materials müssen wir es uns versagen, auf die Gândhâra-Kunst näher einzugehen; da sie jedoch bisher von den Gelehrten in den Vordergrund aller indischen Forschung gestellt worden ist, möchten wir wenigstens einige Zitate anführen.



Nach G. Jouveau-Dubreuil

Abb. 27. Bhâjâ, Vihâra, III. Jahrh. v. Chr.

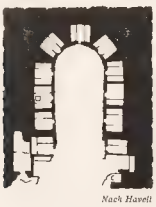
Cunningham spricht kurzweg von einem persisch-indischen (Asokazeit) und einem griechisch-indischen Stil (Gândhârakunst) (Archaeol. Survey V, Calcutta 1875).

A. Grünwedel: „Während in der älteren persisch-indischen Gruppe das national-indische Element den Hauptstock bildet und so sich auf indischem Boden weiterentwickelt, hat die Gândhâraschule fremde, antike Formgebung. Sie beeinflußt später die indische Kunst, bleibt aber aus geographischen und politischen Gründen, welche auch bei der Spaltung des Buddhismus in zwei Schulen mitwirken, isoliert und ist in ihrem Fortleben am dauerhaftesten in der kirchlichen Kunst der nördlichen Schule" (S. 22). „Die südliche Kirche repräsentiert in ihrem Kanon die ältere und reinere Fassung der Lehre Buddhas. Heutzutage nach dem Erlöschen des Buddhismus auf indischem Boden ist

Abb. 27a. Bhâjâ, Vihâra, III. Jahrh. v. Chr.

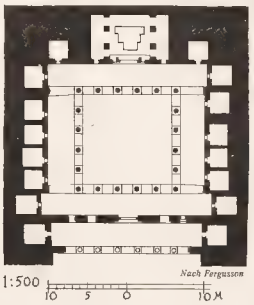
Arbeit, immer neue antike Züge der indischen Kunst aufzudecken. Die antiken Elemente sind ja meist sehr auffallend, stehen sich doch antike und indische Kunst beinahe diametral gegenüber. Die Kunst von Gândhâra ist in der Tat zu einem Teile eine Schöpfung des Westens. Auch die Schule von Mathurâ (vorchristliche Zeit) weist Hellenistisches auf. So könnte indische Kunst wirklich beinahe als ein durch und durch unselbständiges Konglomerat, ohne schöpferische Kraft erscheinen. So wird ihr Bild in der Tat gelegentlich gezeichnet. Und von den eigenen Leistungen wird in diesem Zusammenhang dann meist konstatiert, daß sie höchst schwächlich ausfielen.

Eine größere Verkennung der wirklichen Verhältnisse ist, scheint mir wenigstens, schwer denkbar. Die Konzentration auf fremde Einflüsse und ihre Bezirke hat zu dieser Auffassung geführt. Man vergaß, die Augen auch einmal auf das ganze Gewächs zu richten, auf jene Entwicklung, die in den Tagen des Kaisers Asoka für uns sichtbar wird, um in mächtigem Strome bis in das 18. Jahrhundert hinein dahinzufließen. Dann sehen die Dinge ganz anders aus. Das Fremde schrumpft zusammen zu winzigen Fremdkörpern, wie sie keine Kunst der Welt, auch nicht die Antike, entbehrt. Ein fremder Grenzbezirk erscheint stärker ergriffen, in einigen anderen Bezirken zeigt sich Fremdes sporadisch oder in Akzessorien. In weitaus den meisten und wichtigsten Zentren ist es so unbedeutend, daß man kein Wort



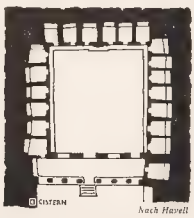
Nach Havell

Abb. 28. Bedsá, Vihâra, II. Jahrh. v. Chr.



Nach Fergusson

Abb. 30. Ajantâ, Vihâra. No. 16, ca. 500



Nach Havell

Abb. 29. Nâsik, Gautamî-Putra Vihâra

außer den hinterindischen Ländern Birma, Siam, Kambodia nur Ceylon noch buddhistisch und gilt als Hauptland der südlichen Kirche" (S. 77). Trotz dieser Einschränkung sagt Grünwedel weiter: „Mein Hauptzweck war, darzutun, daß die Gândhâraperiode tatsächlich die Mutter aller späteren buddhistischen, aber auch der brahmanischen Kunstübungen geworden ist" (Buddhistische Kunst in Indien, S. 129).

Dagegen sagt E. B. Havell: „Gândhâran art is decadent and lifeless, in so far as it is Greek or Roman; the more it becomes Indian, the more it becomes alive" (The ideals of indian art, London 1911, S. 21).

Ausführlicher William Cohn: „Viele Gelehrte sind an der darüber zu verlieren braucht. Noch mehr! So lückenhaft unsere Kenntnisse noch sind, ohne allzugroße Mühe und allzugewagte Hypothesen ist schon heute eine immanente Entwicklung der indischen Kunst zu erkennen. Indisches Kunstwollen erscheint im wesentlichen aus sich selbst heraus verständlich. Für jeden Fühlenden und Sehenden muß es klar sein, daß es indischer Geist war, der jene große Kunst vorwärts trieb, die in Bharhut, Sânchî und Kârli, in Amarâvatî, Ellôra, Ajantâ und Mahalipuram, in Java, Kambodia und Ceylon, in allen Tempeln Süd- und Nordindiens unvergängliche und eigenartige Werke schuf" (Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1913/14, Heft 10).

Abb. 31. Sârnâth, Dhamekh-Stûpa, IV. V. Jahrh.

III. Die Guptazeit

4. und 5. Jahrhundert nach Christus

Dhamekh-Stûpa zu Sârnâth

Am Anfang des 4. Jahrhunderts taucht im Magadhalande östlich von Benares wieder ein nationales Herrscherhaus auf, das sich Gupta nannte und in der alten Königsstadt Pâtaliputra residierte. Samudragupta (326 bis 375) unterwarf sich den größten Teil Nordindiens, Chandragupta II. (375—413) unterwarf Zentralindien und Gujerat (das Land um Ahmedabad) und nahm den alten zentralindischen Titel Vikramâditya an, und unter diesem Namen wird er von der indischen Tradition als Schützer der Literatur und Wissenschaft noch heute gefeiert. Der chinesische Pilger Fa-hian besuchte während seiner Regierungszeit Pâtaliputra, er berichtet von der hohen Entwicklung der Literatur und der Wissenschaft und von der guten Ordnung und Sicherheit im Lande. Unter dem folgenden Herrscher Kumâragupta (413—455) kamen die wilden Hunnen über die nordwestlichen Pässe nach Indien und setzten sich dort fest. Auch der Nachfolger Skandagupta, vermochte sie nicht zu vertreiben, aber erst mit seinem Tode wurde die Vorherrschaft der Guptas in Indien vernichtet. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts hatten die Hunnen die Übermacht über die anderen indischen Staaten gewonnen. Erst 528 wurden sie unter Führung des zentralindischen Fürsten Jasodharman von den Hindus geschlagen. Sie vermochten sich noch eine Zeitlang im Nordosten zu halten, verschwanden aber bald vollständig aus Indien[1]). Außer der eisernen Säule zu Delhi (Doppeltafel XIII) ist bis jetzt nur ein Baudenkmal aus der Guptazeit bekannt:

Der Dhamekh-Stûpa zu Sârnâth bei Benares, Doppeltafel III und Abb. 31. Hier lag der große Wildpark, wo Buddha nach seiner Erleuchtung zu predigen begann und durch sein selbstloses Eintreten für ein Reh den König von Benares für sich gewann. Er faßte seine Lehre in „die vier heiligen Wahrheiten“[2]). Zum Gedächtnis an die erste Verkündung der neuen Lehre ist dieser Stûpa errichtet worden.

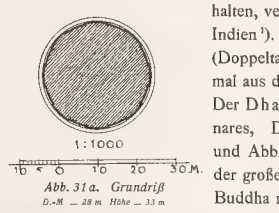
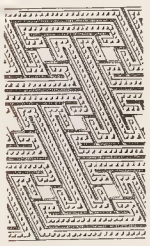
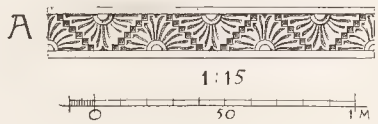


Abb. 31a. Grundriß
D.-M. — 28 m Höhe — 33 m





31c. Details. Hiezu siehe Doppeltafel III

Der halbzerstörte Steinbau hat eine Höhe von 33 m mit unterem Durchmesser von 28 m.

Über einem glatten Sockel mit vorspringenden Schichtenbändern erheben sich acht Flachgiebel mit leeren Nischen, in

[1]) Nach Sten Konow, Indien, S. 99.

[2]) Deren letzte lautet: „Dies ist die heilige Wahrheit von dem Wege zur Aufhebung des Leidens: es ist dieser heilige, achtteilige Pfad, der da heißt: rechtes Glauben, rechtes Entschließen, rechtes Wort, rechte Tat, rechtes Leben, rechtes Streben, rechtes Gedenken, rechtes Sichversenken. Die Erlösung aus dem Kreislauf der Existenzen, der Seelenwanderung, wird erlangt durch die Erkenntnis der vier heiligen Wahrheiten: ‚Seit ich von diesen vier heiligen Wahrheiten die Erkenntnis und Einsicht in voller Klarheit besitze, seitdem weiß ich, daß ich in dieser Welt samt den Götterwelten unter allen Wesen samt Asketen und Brahmanen, samt Göttern und Menschen die höchste Buddhaschaft errungen habe. Und ich habe es erkannt und geschaut: unverlierbar ist meines Geistes Erlösung; dies ist meine letzte Geburt: nicht gibt es hinfort für mich neue Geburten.‘ Also redete der Erhabene.“

denen wohl einst sitzende Buddhas thronten. Ein breites Flechtband zeigt wechselnde Zeichnung, in der das Weltkreuz „Swastika“ mehrfach auftritt als vielverwendetes Emblem. Zwei weitere Motive sind in Abb. 31 c beigegeben. Das Flechtband fassen herrliche Rankenbänder ein, deren zahlreiche Schoße in kleinen Blüten oder großen Lotosblumen endigen. Die Ranke finden wir schon in den ältesten Beispielen von Bharhut und Sânchî, dort noch in einfachster Gestalt, hier zu Sârnâth in hochentwickelter Form. Die schmalen Rosettenbänder bilden eine beruhigende Grenze zwischen Flechtband und Ranke, einen festen Abschluß nach oben. Die glatte Steinschicht unter dem Ornamentfries ist teilweise mit dem Band A, Abb. 31 c, geziert, dessen Blätter an diagonal geordneten Quadraten endigen. Die ganze Reliefbehandlung ist trefflich durchgeführt, wieder mit durchweg eingehaltener Oberfläche. An den Risaliten ist das Ornament bis zur äußersten Kante fortgeführt, um in der rückspringenden Fläche seine Fortsetzung zu finden. Hervorragend schön sind auch die unvollendeten Rankenbildungen der Giebelfelder mit den breiten vielgezahnten Blättern, mit deren leichtem Relief die tiefgearbeiteten Ranken wunderbar kontrastieren; sie wachsen lebensvoll in den Stein hinein mit charakteristischer Einrollung der kräftigen Spiralen. „Die Guptazeit zeigt die rein indische Kunst auf einem Höhepunkt. Die in den Museen von Sârnâth und Kalkutta befindlichen Buddhastatuen haben alles Hellenistische abgestreift, die klassizistische Behandlung ist verschwunden“ [1]).

Der Dhamekh-Stûpa ist ein Werk ersten Ranges, das seinesgleichen sucht, der einzige, vollendete Vertreter einer ganzen Entwicklungsphase, die uns verloren gegangen ist [2]).

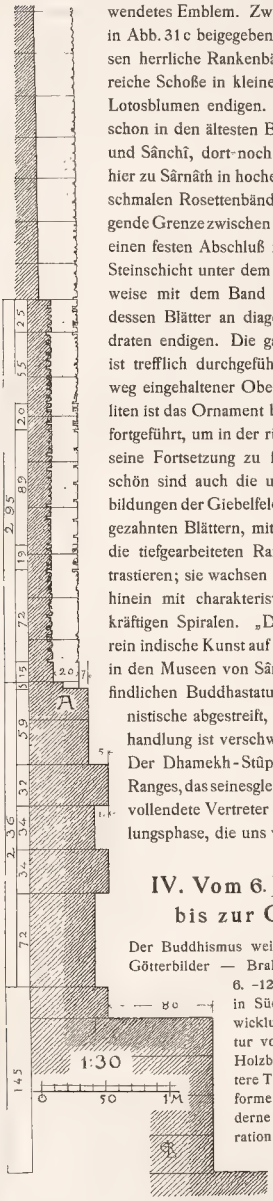


Abb. 31 b. Schnitt. Sârnâth, Dhamekh-Stûpa. Siehe Doppeltafel III

IV. Vom 6. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Der Buddhismus weicht dem Hinduismus — Götterbilder — Brahmanische Felsentempel 6.–12. Jahrhundert - Tempel in Südindien und deren Entwicklung aus der Holzarchitektur vom 7. Jahrhundert an — Holzbau — Kambodia — Weitere Tempel Südindiens — Bauformen und Ornamentik — Moderne Bauten — Farbige Dekoration — Tempel im Dekkhan und in Maisur — Tempel in Nordindien — Jaina-Tempel, Blüte-Zeit 11.—13. und 15. Jahrhundert — Amritsar, Kashmir und Nepal Holzarchitektur, Metallarbeiten, Kunstgewerbe — Volksleben, Kasten, Lebensweise, Wohnungen, Tracht.

Der Buddhismus weicht dem Hinduismus

Der Buddhismus war früh in viele Sekten zerfallen, und das Volk, das der haarspaltenden Dialektik der verschiedenen Schulen nicht folgen konnte und nie ganz seine alten Kulte vergessen hatte, fiel wieder in die brahmanische Religion zurück. Schon im 4. Jahrhundert scheint sich die Wandlung des alten Brahmanismus zum sogenannten Hinduismus vollzogen zu haben; sie bestand darin, daß sich die alte vedische Religion in Verbindung mit den Volksreligionen zu einer neuen Gestaltung erhob (frei nach Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Berlin 1900, S. 78).

Götterbilder

Es würde weit über den Rahmen dieser Darstellung hinausgehen, das ganze Pantheon des Hinduismus vorzuführen. Wir müssen uns damit begnügen, den für die bildende Kunst so wichtigen Hauptgöttern einen Blick zu gönnen, nachdem wir in Abb. 4 das Götterbild der Trimûrti auf der Insel Elephanta vorweggenommen haben.

Abb. 32 [3]) zeigt das schönste Bild von Brahma, das wohl je geschaffen wurde; es ist ein Denkmal indischer Kunst in Java, die dort von 900—1500 blühte. Der Schöpfer aller Dinge ist dargestellt mit vier tiaragekrönten Häuptern, die vier Quadranten der Erde verkörpernd. In zwei gefalteten Händen hält er die Phiole mit dem göttlichen Nektar, dem Lebenselixir. Die beiden andern Hände halten jede eine Pilgerflasche, die das Wasser enthält, das schöpferische Element. Der Flasche eingeflochten ist der heilige Lotus, das Emblem des Schöpfers. Links unten erblickt man Brahmas Schwan. Reiche Juwelen schmücken den Gott und über seiner linken Schulter hängt die heilige Schnur, die die Brahminen tragen.

Eine ehrfurchtgebietende Würde und anbetungswerte Feierlichkeit eignet diesem Bilde des Lebenspenders und es scheint fast vermessen zu fragen, ob es angehe, eine Figur mit vier Köpfen und vier Armen auszustatten. Hier stoßen wir auf einen grundlegenden Gegensatz von klassischer und indischer Kunst.

Die Griechen und ihre späteren Nachfolger suchten den höchsten Ausdruck von Schönheit durch eine Auswahl der schönsten Menschentypen zu erreichen. Körperschönheit war ihnen ein göttliches Merkmal. Der Hindukünstler geht von einem gänzlich verschiedenen Standpunkte aus; er strebt danach, etwas Höheres zu finden als die menschliche Körperschönheit. Wenn er ein Götterbild mit absichtlich enger Taille bildet (siehe Doppeltafel IV weibliche Figur am Hauptpfeiler unten), wenn er die anatomischen Einzelheiten wissentlich wegläßt, um eine möglichste Einfachheit des Umris-

[1]) Nach Baedekers Indien, 1914, S. 248.

[2]) Im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XLI, 1919, 4. Jan., gibt J. Strzygowski einen verkleinerten Ausschnitt unserer Doppeltafel III. Für ihn steht die Zugehörigkeit des Dhamekh Stûpa zum „indopersischen Hellenismus“ außer Zweifel; er bezeichnet das Bauwerk als „erstes großkünstlerisches Seitenstück zur Mschattafassade“.

[3]) Im Museum zu Leyden.

ses zu erreichen, so darf man darin keineswegs Unkenntnis und Unfähigkeit vermuten; es sind bewußte Mittel zur Schaffung übermenschlicher Wesen. Die indische Kunst ist in ihren höchsten Leistungen ideal, mystisch, symbolisch und metaphysisch. Der Künstler ist Priester und Poet zugleich. Sukracharya, der Verfasser eines alten Sanskritwerkes „Sukranitisara“ oder „Die Elemente der Verfassung“ (ins Tibetanische übersetzt im 7. Jahrhundert) sagt im vierten Kapitel, worin der Bau von Schlössern, Tempeln, Brücken und Schiffen usw. besprochen wird: „Der Künstler soll die Fähigkeit zur Schaffung von Götterbildern einzig durch geistliche Betrachtung erlangen. Die Vision ist seine beste Leuchte. Von ihr soll er geleitet sein und keineswegs von der sichtbaren Welt, die durch die Sinne aufgenommen wird. Menschliche Figuren zu bilden ist verwerflich und geradezu irreligiös. Es ist viel besser, eine Göttergestalt zu bilden, trotzdem sie nicht schön ist, als eine besonders schöne menschliche Gestalt nachzubilden.“

„Geistliche Betrachtung,“ hier liegt der Schlüssel zur Hindukunst, wie zur Kunst Fra Angelicos und anderer großer christlicher Meister. Die ganze Philosophie der indischen Kunst liegt in diesen zwei Worten, und sie erklären großenteils das, was dem Europäer oft unverständlich oder gar beleidigend erscheint.

Während die Griechen[1]) den vollkommenen menschlichen Körper zum höchsten Ideal für den Künstler erhoben, war im indischen Fühlen von Anbeginn eine tiefgewurzelte Abneigung gegen menschenähnliche Darstellung des Göttlichen. In der alten vedischen Zeit bauten die Arier keine Tempel, und der Bilderdienst hatte keinen Platz in ihrem Kult. Später hielten die Sâstras darauf, daß im Tempelbezirk keinerlei menschenähnliche Darstellung anzutreffen sei. Der Ersatz der Bildsäule durch ein glattes Steinemblem als Hauptgegenstand der Verehrung für die meisten Schiva-Anbeter bis in unsere Tage ist, nach E. B. Havell, aus der Nachwirkung dieses Gefühls entsprungen. Es mag auf den großen Hindureformator Sankaracharya im 8. Jahrhundert zurückzuführen sein. In seiner Lehre ist das Lingam[2]) als Symbol der ewigen Einheit oder des „formlosen Gottes“ aufgefaßt und hat sich wahrscheinlich aus dem Miniatur-Stûpa, dem Reliquienschrein entwickelt, der das Hauptemblem der späteren Buddhaverehrung war. E. B. Havell schließt daraus, daß die phallische Ausdeutung dieses Symbols eine vulgäre und zufällige sei. Bei der außerordentlich verbreiteten Darstellung und Verehrung des Lingam ist diese Frage nicht unwichtig; zu ihrer Untersuchung zitieren wir Sten Konow[3]): „Je ausgedehnter das Gebiet der Arier, je größer ihr Einfluß wurde, desto weniger konnten die Einrichtungen und die Vorstellungen der Nichtarier ihnen gleichgültig sein. Sie gehörten ja beide jetzt derselben Gemeinschaft an, als Herrscher und Beherrschte, sie konnten denn auch nicht ganz voneinander getrennt bleiben. Das sahen auch die Arier, die weltlichen und geistlichen Leiter, ein. Nirgends tritt uns dies klarer vor Augen, als wo es sich um die Religion handelt. Dravidische Götter wurden zu den arischen in Beziehung gesetzt, mit ihnen identifiziert oder ihnen untergeordnet.“ Danach müssen wir annehmen, daß die „phallische Ausdeutung“ des Lingam keineswegs eine „zufällige“, sondern allerdings eine „vulgäre“ und darum ursprüngliche ist. Ihr Ursprung ist aber nicht bei den Ariern sondern bei den Drávida zu suchen.

In der „Bhagavad-Gitâ“ offenbart Krishna dem Arjuna die Natur seiner Göttlichkeit. Nachdem er ihm alle seine Eigenschaften beschrieben, bittet Arjuna, seine universale Gestalt schauen zu dürfen. Krishna antwortet ihm: „Du bist nicht dazu geschaffen, mich mit deinen Augen zu schauen, ich gebe dir ein göttliches Auge, schaue nun meine unumschränkte, mystische Natur.“ Dann, als Arjuna schaute,

Nach E. B. Havell.

Abb. 32. Brahma, von der Insel Java
Museum zu Leyden

Nach E. B. Havell.

Abb. 33. Vischnu, von der Insel Java

[1]) Ursprünglich waren auch bei den Griechen die Sinnbilder der wesentliche Gegenstand der Verehrung, wie u. a. Mannhart in „Baumkult der Griechen“ nachgewiesen hat.

[2]) Siehe Doppeltafel IV, oberste Reliefdarstellung am Hauptpfeiler.

[3]) Sten Konow, Indien, S. 31.

sah er eine glanzvolle Vision, die den ganzen Raum zwischen Erde und Himmel füllte, glühend wie die Sonne und weitgedehnt über alle Vorstellung. Ein Etwas mit ungezählten Armen und Antlitzen nach allen Seiten gewendet, vereinigend in seinem Leib alle Götter, alle Menschen und alle geschaffenen Dinge.

Trotz der ihm geschenkten übernatürlichen Kraft erschrak Arjuna vor der wunderbaren Verklärung und bat Krishna, seine mildere „vierarmige" Gestalt wieder anzunehmen.

Es ist danach verständlich, daß die indische Philosophie es als unmöglich erklärt, durch Menschenkunst die Götter abzubilden. Deshalb begnügt sich die Kunst mit allegorischen Darstellungen dieser milderen, vermenschlichten, aber immer noch übermenschlichen Erscheinungsformen der Götter, die das Auge des Menschen noch ertragen kann.

Abb. 33 stellt Vischnu, den Erhalter, den zweiten Gott der Trimûrti dar; das Götterbild stammt ebenfalls von Java. Vischnus Farbe ist das kristallhelle, von den Monsunstürmen gereinigte Blau des Himmels über dem Himalaya. Seine aufrechte, säulenhafte Haltung drückt seinen Charakter als Pfeiler des Universums aus. Die Sonne als Welterhalterin war sein Hauptemblem, und vielleicht sind die alles durchdringenden Strahlen der Mittagsonne die Grundidee seiner vielen Arme. Das Rad des Lebens (chakra), das er in der erhobenen Rechten hält, bedeutet nicht die Sonne selbst, sondern ihren sichtbaren Umlauf um die Erde, weshalb das kosmische Kreuz meist in das Rad gestellt wurde. Das ganze Abzeichen ist das Sinnbild des Geistes, dessen Gedanken schneller fliegen als die Winde. Die gesenkte Rechte hält das Zepter (gadha). Die erhobene

Nach E. B. Havell

Abb. 34. Schiva, Bronzefigur, Südindien

Abb. 34 a. Schiva, Relief vom Tempel zu Madura

Linke hält die Muschel, deren Schall durch die ganze Welt dringt. Die Vibration der Grundelemente gilt als die schöpferische Kraft (wie sie auch in Schivas Trommel ausgedrückt ist). Die gesenkte Linke hält den Rest eines nicht mehr zu erkennenden Attributes.

Schiva. Die gewaltige Wirkung der großen Naturkräfte des tropischen Klimas mußte auf den Geist der Inder einen mächtigen Eindruck machen. Die Verwüstungen durch Erdbeben und angeschwollene Flüsse im Himalaya, welche die Mutter Erde aufwühlten und deren Schäden der wohltätige Einfluß der tropischen Sonne doch wieder in wenigen Jahren heilte, dann die brennende Sonne, welche die Vegetation ausdörrte, bis der trockene Boden Risse bekam, die den nachfolgenden Regen aufnehmen konnten zu neuer Befruchtung und neuer Fülle des Lebens, alles das zeigte dem Inder, daß die zerstörenden Kräfte neues Leben schaffen und so zum großen Rhythmus der Dinge, zur göttlichen Ordnung gehören. So ist Schiva der Zerstörer und zugleich der Wiederbelebende, der Wonnespender.

Abb. 34 zeigt uns Schivas Tanz, genannt Tândavan, mit dem er seine Gattin Parvati in Gegenwart aller Devas erfreute, begleitet von der Trommel in der erhobenen Rechten, dem Symbol der Vibration, der schöpferischen Kraft, in der Linken das heilige, reinigende Feuer, das Sinnbild der Zerstörung des Körpers und zugleich der himmlischen Gnade, welche die Seele durch den Tod erlangt. Er führt diesen Tanz aus auf dem hingestreckten Leib des Zwerges Tripura, der die Welt, das Fleisch und das Übel verkörpert, den Schivas Neider sandten, ihn anzugreifen. In dieser Gestalt wird Schiva oft dargestellt in den südindischen Bronzen des Mittelalters. An unserem Beispiel ist die flammenbesetzte Aureola,

welche die ganze Figur umgab, weggebrochen, nur am Sockel finden sich noch ihre Ansätze[1]). Die Entfernung der Aureola hat der Figur einen Teil des Aufbaues geraubt, den Abschluß nach außen, der die Einordnung des Ganzen in eine Ebene einer Mauer — (ähnliche Aufstellung wie die ursprüngliche von Michelangelos David vor dem Palazzo Vecchio in Florenz) oder durch einen ornamentalen Hintergrund. Auf die treffliche Einordnung von Skulpturen in eine umrahmende

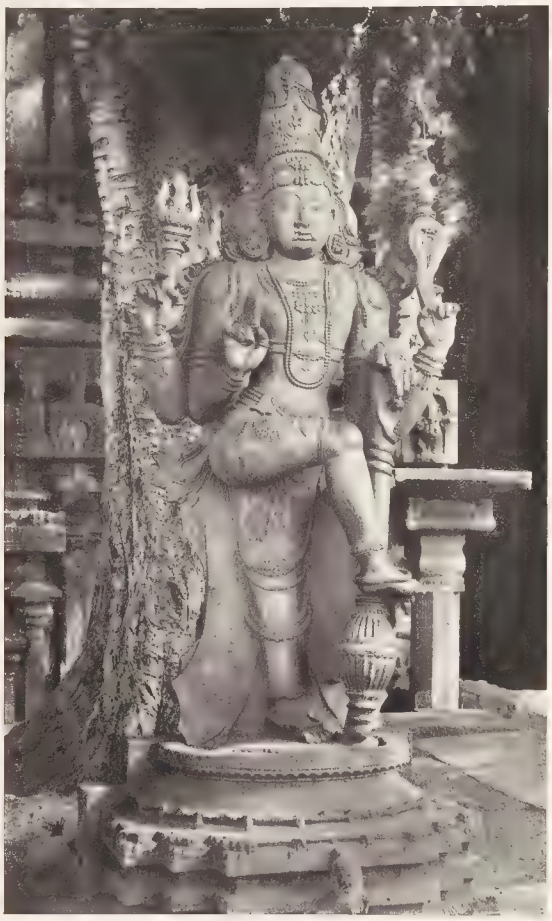


Abb. 34 b. Schiva, vom Tempel zu Velur

betont und zum deutlichen Ausdruck bringt, der die weit in die Luft hinausragenden Glieder zu einem geschlossenen Bild vereinigt; trotzdem wirkt das Ganze noch flächenhaft genug[2]). Die vier Arme aber ergeben eine Steigerung der Bewegung, die Summe einzelner Momente, so daß sie den Eindruck des Tanzes wesentlich verstärken. Die Inder haben es stets verstanden, auch ihren Freiskulpturen eine flächenhafte Bildwirkung zu sichern, entweder durch deren Aufstellung vor Nische haben wir schon bei Besprechung von Abb. 4 hingewiesen. Auch abgesehen von der Umgebung sind die Skulpturen selbst in ihrer flächenhaften frontalen Wirkung meist hervorragend sicher gebildet, so daß sie unter Umständen jeder Mithilfe der Umgebung entbehren können wie z. B. die zahlreichen Bronzefiguren. Wenn die indische Skulptur auch in ihren Freifiguren die Flächenwirkung festgehalten hat, so ist ihr das als künstlerischer Vorzug anzurechnen[3]).

[1]) Bis hierher frei nach E. B. Havell, The ideals of Indian art, London 1911, und Indian sculpture and paintung, London 1908.

[2]) Erhalten ist die Aureola am tanzenden Schiva, abgebildet S. XIV.

[3]) Vgl. gegenteil. Auffassung v. A. Grünwedel in: Buddhist. Kunst in Indien, S. 29 u.

Der Zusammenhang mit der Baukunst, in welchem die indische Skulptur vorwiegend auftritt, ist beiden Künsten zum wechselseitigen Vorteil gediehen. Im hellen Sonnenlicht schmückt die Plastik das Äußere der Tempel, ebensowohl als deren Inneres im gedämpften Reflexlicht. Architektur, Ornamentik und figürliche Skulptur verwachsen zu einem Ganzen, das an Reichtum der Kombinationen unerschöpflich ist, das an Gegensätzen von glatter Fläche, feinen Profilen und Zierformen mit kräftigeren Bildungen, von flachem Relief mit tiefgearbeitetem bis zu den freigearbeiteten Pfeilerfiguren unübertroffen dasteht. Wir geben in Abb. 34a die Hochreliefdarstellung Schivas, der einen Riesen in Elefantengestalt erlegt hat und nun inmitten des abgezogenen Fells auf seinem Kopf den Siegestanz aufführt. Hier ist der Gott mit acht Armen gebildet, immerhin so, daß die beiden natürlichen Arme hervortreten, während die andern im Hintergrund gehalten sind und sich durch die radiale Stellung deutlich von jenen unterscheiden. Die Attribute sind: Dreizack, Pfeil und Axt zur rechten, Betelschale, Bogen und Antilope zu seiner linken Seite. Wir übergehen die Legenden, die ihre Deutung verkünden und begnügen uns mit dem Hinweis auf die bewußte Steigerung der Hauptdarstellung durch das überaus feine Ornament der Stirn- und Seitenflächen der begleitenden Pfeiler, auf die gute Einordnung der oberen Elefantenfüße unter die Kapitälprofile und die schöne Bildung der Kapitäle selbst. Das gezackte Schleiergewand des Gottes, das von seinem Rücken herabhängt, steigert nochmals die starke Reliefwirkung der Figur. Das Ganze aber sitzt fest und sicher auf der Pfeilerfläche, mit ihr zu wohlgefügter Einheit verwachsen.

Nach E. B. Havell

Abb. 35a. Ellôra, Kailâs-Tempel, Schnitt A – B

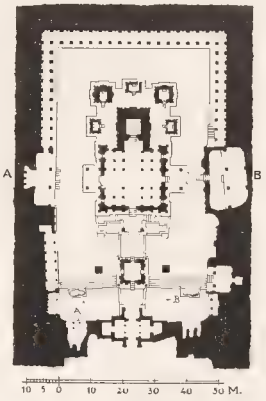


Abb. 35. Ellôra, Kailâs-Tempel 730—55

Abb. 34b zeigt dann Schiva nochmals mit nur vier Armen auf ganz ähnlichem Sockel, wie ihn die Bronze, Abb. 34, besitzt. Mit der Linken stützt er sich auf eine mächtige Keule, die von einer Kobraschlange umwunden ist, die erhobene Linke trägt die Schlinge, die erhobene Rechte den Dreizack, die vordere Rechte wendet sich dem Anbeter zu. Das Haupt krönt scheinbar eine Tiara; es sind die hochgebundenen Haare als durchgehende Eigentümlichkeit des Gottes. Hier bildet ein großer Baum den Hintergrund, was die Freifigur in ihrer frontalen Wirkung hebt. Das herabhängende Gewand mit dem flachen Ornament bringt zusammen mit dem reichen Juwelenschmuck den Körper des Gottes wieder zu gesteigertem Ausdruck. Die beiden attributfreien Hände liegen samt dem rechten Unterschenkel in der vorderen senkrechten Ebene; Dreizack, Schleife, Haupt und Rumpf in einer zweiten zurückliegenden. Eine noch weiter zurückliegende dritte Ebene bildet das neben dem Standbein herabhängende Gewand, und so kommt flächenhafte Ruhe in dieses merkwürdige Gebilde.

Diese wenigen Beispiele zeigen uns, wie schwer dem indischen Künstler seine Aufgabe durch die Menge der vorgeschriebenen Attribute gemacht wurde. Wenn es ihm trotzdem gelungen ist, sie künstlerisch zu durchdringen und nach vielen Seiten zu bewältigen, so verdient er damit unsere größte Anerkennung.

Bei allen Kunstwerken ist die Frage nach dem äußern Anlaß, dem geforderten Inhalt wichtig, nur steht sie eben völlig außerhalb des Künstlerischen. Wenn trotzdem ein Kunstwerk zustande kommt, so ist das ausschließlich das Verdienst des Künstlers.

Brahmanische Felsentempel

6.—12. Jahrhundert

Ajantâ war eine „Universität", ein Hauptplatz der buddhistischen Lehre. Ellôra war ein Wallfahrtsort und ist heute noch eine der zwölf Wallfahrtsstätten, die zu besuchen der Wunsch jedes frommen Sâdhu ist. Jeder Brahmane, der seine Pflicht als Erforscher der Wahrheit, als Familienvater und Haushalter erfüllt hat, soll bei herannahendem Alter seinem Sohn die Sorge für die Familie übertragen, sein Haupt scheren, die heilige Schnur, das Abzeichen der Kaste, weglegen und das Gelübde des Sannyâsin ablegen. Mit Pilgerstab, Wasserflasche und Bettlernapf soll er dann ausziehen und den Rest seines Lebens der Wanderung von einem Wallfahrtsort zum andern widmen. Er ist frei von allen religiösen Zeremonien und gibt sich nur der Meditation hin. Er wird frei von allen Banden der Welt und bei seinem Tode bedarf der Leichnam der Reinigung durch das Feuer nicht mehr. Alle Religionen und Sekten haben ihre Wallfahrtsstätten, ihre heiligen Berge, Flüsse und Wasserfälle. In solcher Denkweise ist das ganze Indien eine Einheit in seiner Auffassung trotz aller Sekten und Rassen.

Am Felsrand des Hügels von Ellôra dehnt sich über eine Meile weit die Reihe der Tempel und Klöster mehrerer Sekten, die meisten gegen die untergehende Sonne schauend. Brahmanen, Buddhisten und Jainas leben hier friedlich nebeneinander, um die Gottheit zu verehren in der großartigen Natur, die diesen Platz schon in ältester Zeit zu einem Anziehungspunkt gemacht hat. Sicher ist anzunehmen, daß hier beständig eine Kolonie geschickter Steinmetzen lebte, um die prächtigen Tempel und Klöster, die fortwährend gestiftet wurden, in den Fels zu hauen. Dieselben Künstler schufen Bauten für Brahmanen, Buddhisten und Jainas.

Neben dem schon besprochenen Buddhisten-Tempel ist der Kailâs-Tempel, Abb. 35 und Tafel 8, der berühmteste Bau

dieser Gruppe (Kailâsa ist der Name des Götterbergs in Trans-Himalaya). Er wurde in den Jahren 730 55 mit allen Einzelheiten aus dem Tuff-Fels gehauen als freistehendes Gebäude in einem Hofraum von 47×84 m Grundfläche und 33 m Höhe, ein gewaltiger Monolith. Im Gegensatz zu den auf Tafel 7 und Abb. 24 30 vorgeführten Höhlentempeln sehen wir hier einen freistehenden Bau; in beiden Fällen aber haben wir es mit gemeißelten Nachahmungen von Gebäuden zu tun.

Der Tempel hat die Orientierung eines Schiva-Schreines: den Eingang gegen die aufgehende Sonne; er vergegenwärtigt den Kailâsaberg im Himalaya, Schivas Paradies. Schiva ist wie Vischnu eine Berg-Gottheit, und die hohen Pyramidentürme, die sich über den Schivaschreinen erheben, vertreten den Kailâsaberg, wie die Sikhâras auf den Vischnuschreinen den Berg Mandara oder Merû vorstellen. Schivas Berg war der rauhe, schneebedeckte Gipfel, der sich über die Wolken erhebt, wo die Natur in Stille und Nachdenken versunken ist. Vischnus Berg ist mit Zedern bewachsen, mit Blumen geschmückt und von frohem Leben erfüllt[1]).

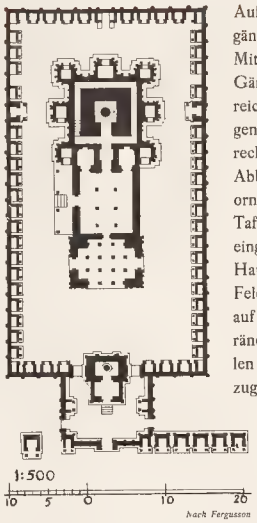


Abb. 36. Kânchîpuram, Kailâsanâtha-Tempel

Der Plan des Tempels ist vorgebildet schon im gleichzeitigen Virûpâksha-Tempel von Pattadakal westlich von Vijayanagar[2]), aber hier bereits weiterentwickelt. Die Eingangswand tritt in der Mitte zurück zum Eingangstor oder Gopuram, das mit einem kleinen mittleren Dachaufsatz gekrönt ist. Aus diesem entwickeln sich später große Dachpyramiden. Eine Felsbrücke führt vom Eingangstor zu einem Brahmaschrein mit Schivas Stier Nandi. Zu beiden Seiten dieses Schreines stehen 15 m hohe Pfeiler, die alten Freisäulen, wie wir sie vor den Chaityas fanden, sie tragen Schivas dreiteiliges Symbol, die Trisula, die drei Anblicke der Gottheit. Vom Nandi-Schrein führt eine zweite Brücke zur Vorhalle vor dem Mandapam, der Halle des Tempels, die das Licht durch die Türen, sowie durch sechs durchbrochene ornamentale Steinplatten erhält. Die Außenwände sind mit Reliefdarstellungen von Göttern geschmückt. An das Mandapam schließt sich das Vimâna, die Zella mit einem Umgang, an dessen Brüstung fünf Kapellen stehen, die verschiedenen Gottheiten geweiht sind.

Auf drei Seiten des Hofes umgeben Pfeilergänge und Kapellen das Heiligtum in der Mitte. Die glatten Felswände über diesen Gängen kontrastieren wirkungsvoll mit dem reichgezierten Tempel. Das Symbol der Regenwolke, Indras Elefant, steht links und rechts von der ersten Brücke (bei A und B, Abb. 35). Besonders hervorzuheben ist die ornamentale Behandlung des Freipfeilers, Tafel 8 unten. Alles wieder streng der Fläche eingeordnet, das Ganze gegliedert in glatte Hauptflächen, mit gezierten Bändern und Feldern. In den Ansichten sei hingewiesen auf die Eck- und Mittelornamente der Dachränder: sie bewegen sich in fließenden Wellen über die Fläche, reich und einheitlich zugleich. Die ganze Behandlung zeigt schon den Kontrast stark vorspringender Bauglieder, tiefgehauener Reliefs und glatter Flächen mit ganz feinem Ornament, wie es die späteren Bauten in oft übergroßer Fülle belebt. Dem entfernten Standpunkt entziehen sich die feineren Ornamente, um die Ansicht aus der Nähe aufs neue zu bereichern.

In Kânchîpuram (Conjivaram), in der Nähe von Madras (Südindien), findet sich eine ganz ähnliche, als freistehender Bau errichtete Anlage, der Kailâsanâtha-Tempel, 655 bis 680, Abb. 36. Es fehlen zwar die Steinbrücken von Ellôra, und statt offener Galerien umziehen Nischen mit ostwärts gerichteten Götterbildern den Hof, aber der Tempel selbst mit den umgebenden Kapellen zeigt auffallende Ähnlichkeit, so daß er als Vorstufe des Felsentempels von Ellôra gelten kann. Demnach ist der Kailâs-Tempel zu Ellôra trotz seiner nördlichen Lage ein von Südindien abhängiges Bauwerk; denn die Bauformen sind in der Hauptsache dravidisch.

Vom buddhistischen Tempel, dem Chaitya (Abb. 24), unterscheidet sich der brahmanische Tempel dadurch, daß das Heiligtum nicht in der Versammlungshalle der Gläubigen steht, sondern als abgeschlossene Cella das Götterbild birgt. An Festtagen wird dieses in einer offenen Tempelhalle, einem Mandapam, aufgestellt oder auf einem Prozessionswagen umhergefahren, aber einer geschlossenen Versammlungshalle bedarf man dazu nicht, und so kommt es, daß wir in den brahmanischen Tempeln keine großen Innenräume finden.

Abb. 37. Mahavellipur, Elefant. Granitmonolith

[1]) Bis hierher frei nach E. B. Havell: The ancient and medieval architecture of India.

[2]) Fergusson, History of Indian and eastern architecture, London 1910, Abb. 204.

Tempel in Südindien

und deren Entwicklung aus der Holzarchitektur, vom 7. Jahrhundert an

Wir verweilen nun in Südindien, dem Sitz der altindischen Kunst der Drávida, dem Lande, das dank seiner südlichen Lage dem Eindringen der Mohammedaner am längsten standgehalten hat, wo auch bis heute der Einfluß der Eroberer ein ganz sporadischer geblieben ist.

Zu Ende des 6. Jahrhunderts erscheint die Pallavadynastie, deren mächtige Herrschaft bis gegen 900 dauerte, um dann den Chola Platz zu machen. Ihr Reich dehnte sich über ganz Südindien und bis nach Ceylon aus, bis sie gegen 1150 den Pandya tributpflichtig wurden. Deren Macht wurde erschüttert durch die Mohammedaner, die 1311—19 bis Madura vordrangen. Gleichzeitig eroberten sie die Städte in Maisur, wurden aber 1343 vom Hindukönig Hari-Hara I. zurückgeschlagen. Sein Neffe gründete 1379 ein unabhängiges Reich mit der Hauptstadt Vijayanagar, dessen Könige durch zwei Jahrhunderte Südindien beherrschten und gegen islamische Einfälle schützten, bis Vijayanagar 1565 von den verbündeten islamischen Herrschern von Bijapur, Ahmednagar und Golkonda erobert und zerstört wurde.

Nun waren die Hindufürsten des Südens wieder frei, und die Nâyak-Dynastie von Madura gelangte zu großer Macht. Der bedeutendste Fürst war der König Tirumalai 1623—59 (sein Grab Tafel 3 und Tafel 61).

Wir entnehmen dem Werke von G. Jouveau-Dubreuil (Archéologie, Annales du Musée Guimet, Paris 1914) die nachfolgende Tabelle von meist datierten Bauten. Eine große Zahl eigener photographischer Aufnahmen unterstützt die klare Darstellung in erwünschter Weise. Außerdem erläutern wertvolle Skizzen von der Hand des Verfassers aufs anschaulichste die einzelnen Bauglieder, die mit ihren indischen Namen bezeichnet sind. Der Verfasser entwickelt mit überzeugender Klarheit die Wandlungen der Drávidabaukunst durch vierzehn Jahrhunderte, die bei allen gleichzeitigen Werken dieselbe ist, so daß wir hier das Schulbeispiel einer Kunst vor uns haben, die sich gleich einer Pflanzen- oder Tierart langsam und durchgehend weiterentwickelt hat und zwar einheitlich bis zu dem Grade, daß die nicht datierten Bauten neben die geschichtlich feststehenden ohne weiteres eingereiht werden können. Leider können wir diese Entwicklung durch alle Bauformen nicht vorführen; dazu müßten wir die ganze wissenschaftliche Untersuchung mit allen Abbildungen wiedergeben. Wir werden uns darauf beschränken, wenigstens für einige Formen den Nachweis ihrer Entwicklung mitzuteilen.

G. Jouveau-Dubreuils Tabelle über die Drávida-Bauten[1])

	annähero-des Datum	in unserem Werk abgebildet
Pallava-Stil 600—850		
Mavalipuram-, Rathas und Höhlentempel ...	625	Abb. 37—42 und Tafel 9
Trichinapalli — Höhlentempel	650	
Kânchîpuram — Kailâsanâtha-Tempel	700	
Ellôra — Kailâs-Tempel	750	Abb. 35 und Tafel 8[2])
Bahur-Tempel	800	
Chola-Stil 850—1100		
Srinivasanalur-Koranganatha-Tempel	930	
Tanjur-Brihatîsvara-Tempel	1000	Tafel 11 und Abb. 43
Jambukesvara — kleines Gopuram	1150	
Pândya-Stil 1100—1350		
Chidambaram — Ost-Gopuram	1250	Plan, Abb. 48
Tiruvannamalai — Gopuram	1300	
Jambukesvara — Sundara Pandya Gopuram .	1350	
Vijayanagar-Stil 1350—1600		
Kumbakonam — Râma-Tempel	1450	
Conjivaram — Ekâmbaram-Tempel	1500	Abb. 49
Vijayanagar — Vitthalaswâmi-Tempel	1530	Abb. 50
Velur-Kalyâna-Mandapam	1560	Doppeltaf. IV u. Taf. 18—20
Srîrangam — Pferdepfeiler	1590	Tempelplan Abb. 55
Madura-Stil 1600 bis Gegenwart		
Madura — Pudu Mandapam	1630	Plan, Abb. 54b
Tanjur — Subrâhmanya-Tempel	1750	Doppeltafel V
Tiruppâppuliyûr	1912	

Abb. 38a. Gott und Göttin

In Mahavellipur bei Madras (Mavalipuram oder Mahâbalipuram) befindet sich eine Gruppe von Bauten aus dem 7. Jahrh. nach Chr., die als Vorstufe der späteren zahlreichen Tempelbauten Südindiens das größte Interesse beanspruchen. Aus einem freiragenden Granitfels sind sie alle ausgehauen. Zunächst ein majestätisch gebildeter Elefant, Abb. 37, dann ein kleiner quadratischer Tempel, Abb. 38, es ist ein Dûrgâ-Schrein, der wie die Schivaschreine stets nur einen nach Osten gewandten Eingang hat. Das gebogene Dach kennen wir von Sânchî her als Bambusdach. Die Eckzier erinnert an die vom Kailâs-Tempel in Ellôra (Tafel 8). Sie wächst hier aus einer geschuppten Eckrippe und bildet einen schönen Gegensatz zur glatten Dachfläche. Das Verdachungsornament über der Eingangstür zeigt ein ähnliches Wachstum. Die Hochreliefgestalten der Wandflächen sind in Nischen gestellt, so daß sie die umgrenzende Fläche einhalten. Abb. 38a gibt eine der Nischen. Dieser quadratische Tempel bildet den Urtypus einer Zierform, die in unendlicher Wiederholung die Gopurams und Vimânas der späteren Tempel krönt, aber auch in den gleichzeitigen Bauten schon als Zierform auftritt, wie Tafel 9 mit Grundriß, Abb. 39 zeigt, die den Typus der langgestreckten Zierform

[1]) Siehe Abb. 58 Entwicklung einiger Bauformen durch alle Stilphasen.

[2]) Diesen Tempel führt G. Jouveau-Dubreuil nicht auf, sondern er spricht ihn ausdrücklich als nordindisch an. Andre Autoren wie z. B. Fergusson rechnen ihn dagegen zur Drávidakunst, und auch uns will es scheinen, dies sei gerechtfertigt trotz einiger nördlicher Säulenformen, denn außer diesen stimmt alles überein mit den Bauten Südindiens.

späterer Bauten darstellt. Auch diese Form kennen wir von Sânchî und Bharhut. Hier ist es ein zweigeschossiger Vihâra. Das Hauptgeschoß zeigt Säulenstellungen zwischen breiten Eckpfeilern, darüber der geschweifte Dachrand mit den Kleingiebeln, aus deren Fenster Köpfe blicken — genau wie auf Abb. 26 —, statt des dortigen glatten Attikageschosses darüber folgt jedoch hier auf Tafel 9 ein in Einzelhäuschen gegliedertes niedriges Geschoß, dessen Durchbildung uns im Nachfolgenden beschäftigen wird; darauf hebt sich der Hauptbau klar und bestimmt in einem höheren Geschoß empor, das von dem gebogenen Bambusdach bekrönt wird. Der Giebelvorsprung des Daches stützt sich auf ansteigende kleine Rundbogen, die von Konsolen getragen werden — nicht unähnlich den Giebeln romanischen Stils.

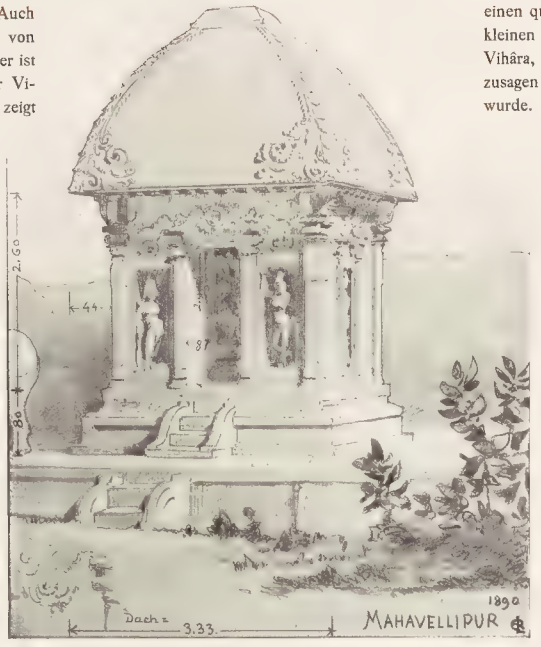


Abb. 38. Mahavellipur, Tempelchen. Granitmonolith

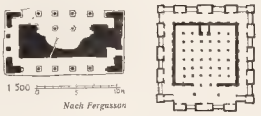


Abb. 39. Mahavellipur, Tempel, Grundriß zu Tafel 9

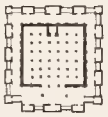


Abb. 40. Vihâra, Grundriß

Die senkrechte Fläche des Randes ist mit feinem Reliefornament geziert, das sich in kühnem Schwung über die aufstrebenden unteren Endigungen breitet. Die Seitenfläche des Oberbaus ist belebt durch weitvorspringende Figuren- und Fensternischen, die in Dachgiebeln verschiedener Höhe endigen, teilweise nochmals mit ihrer eigenen Kleinform geziert. Der Dachfirst aber ist geschmückt mit einer Reihe von Knäufen, die an keinem der späteren Nachfolger fehlen.

Der Gegensatz von Freisäulen und Flachpilastern, von starken und äußerst schwachen Vorsprüngen, von größerem und kleinerem Maßstab ähnlicher Formen, von glatten Flächen mit reicher Gliederung, er bringt ungemein viel Leben in dieses kleine gemeißelte Bauwerk. Wir sehen aber auch an diesem Beispiel die Neigung, der Kleinform die Gestalt der Großform in verkleinertem Maßstab zu geben: die Einzelhäuschen am Rande der Galerie sind Miniaturausgaben des Hauptgebäudes. Auf Tafel 9 rechts erblickt man einen quadratischen Bau, einen kleinen Tempel in Gestalt eines Vihâra, ein Kloster, das hier sozusagen im Modell dargestellt wurde. Die Ecke mit der schönen Nischenfigur vorne links von Tafel 9 gehört einem ganz ähnlichen, etwas größeren Tempelchen an; von diesem gibt Abbildung 40 und 40a Grundriß und Durchschnitt. Das Modell ist ein massiver Felsklotz geblieben, aber Fergusson erblickt in ihm die äußere Form nicht mehr erhaltener Holzbauten und ergänzt demgemäß den Durchschnitt durch einpunktierte Pfeiler. E. B. Havell gibt dazu den Grundriß. Die Mitte ist in jedem Stockwerk von einer Halle auf Holzpfeilern eingenommen, ringsum führt der Prozessionsgang und an der Brüstung stehen die Mönchszellen, auf deren Dächern die alten Sonnenfenster als Dachfenster sitzen. Das Ganze ist bekrönt von einer achtseitigen Zelle mit Kuppeldach. Damit haben wir auch die Kuppel, die alle südindischen Vimânapyramiden krönt. Dieses Baumodell zeigt uns also den Vihâra, das Kloster, als Freibau im Gegensatz zum Felsenkloster und es zeigt uns zugleich die Entstehung der spätern vielfach geschichteten Pyramiden der Schivatempel. Die Schivaiten malen wagrechte Streifen auf die Stirn, das Zeichen von Sonnenauf- und Untergang, der wagrechte Arm des Weltkreuzes; darum sind die Pyramiden der Schivatempel stets wagrecht geschichtet; sie sind gekrönt durch eine Kuppel — wahrscheinlich abgeleitet aus dem Stûpa siehe Abb. 43. Da in Südindien vornehmlich Schiva verehrt wird, ist diese Form der Tempelpyramide die vorherrschende. In Nordindien überwiegt der Vischnukult. Wie das Sektenzeichen der Vischnuiten aus senkrechten Streifen auf der Stirn besteht, so ist auch die Tempelpyramide in aufstrebenden Rippen gebildet, die an die Grate des heiligen Berges erinnern, Abb. 75[1]).

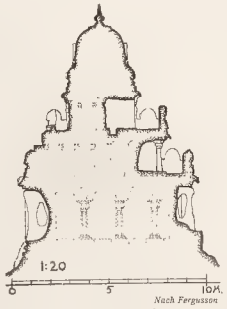


Abb. 40a. Vihâra, Schnitt

[1]) Die verschiedenen Tempeltypen beschreibt eingehend E. B. Havell, The ancient and medieval architecture of India.

In Tafel 10 und 11 und Abb. 41 44 folgen einige Beispiele südindischer Tempel. Tafel 10 oben zeigt einen weiteren Felsentempel von Mahavellipur — im Gegensatz zu den bereits vorgeführten, freistehend gearbeiteten, ist es hier ein Höhlentempel, dessen Säulenfront von der glatten Granit-

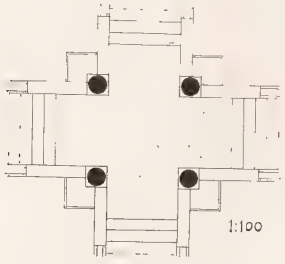


Abb. 41a. Mahavellipur, Mandapam, Grundriß

wand eingefaßt wird; darüber erhebt sich ein unvollendetes, gebautes Tempelchen, dessen Hauptgesims glatt durchläuft; nur leise angedeutet springen einzelne Teile etwas vor. Sie entwickeln sich mit der Zeit zu kräftigen Verkröpfungen, die namentlich in der Mitte jeder Seite weiter vorspringen.

Von dem Innern eines Mandapams, einer Tempelhalle, zeigt Tafel 10 unten ein Beispiel. Das Licht, dessen Reflexe um die reichskulpierten Pfeiler spielen, deren Kontrast mit der glatten Steindecke, der Reiz der Durchblicke, die durch eine fremde Welt von Formen belebt sind, das alles mag aus dem Bild geahnt werden. Konstruktiv lehrreich ist, wie die weiten Vorkragungen über den Pfeilern eine ausladende Steinplatte tragen, um die Überdeckung des Raumes mit langen Steinbalken zu ermöglichen.

Abb. 41. Mahavellipur, Mandapam

Das seltene Beispiel eines isoliert stehenden Mandapams gibt Abb. 41, es diente zur Aufstellung des Götterbildes bei Festen. Auf hochgestelzten Pfeilern baut sich ein Stockwerk von Zellen auf mit einer Kuppel, die wieder die charakteristisch vorgekröpften Türnischen zeigt. Der geschweifte untere Dachrand, der uns schon an früheren Bauten begegnet ist, findet sich überall wieder; er umzog einst auch die Säulenhalle über dem Nandi-Stier in Tanjur, Tafel 11. Der Stufensockel des viersäuligen Manda-

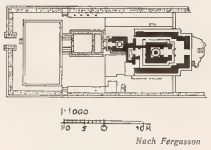


Abb. 42a. Mahavellipur, Grundriß zu Abb. 42

pams steckt zum großen Teil im Boden; die Treppenwangen sind denen von Ceylon sehr ähnlich. Der ganze Aufbau dieses schlanken Gebildes hat viel Reiz in Verhältnissen und Verteilung des Schmuckes.

Abb. 42. Mahavellipur, Kleiner Tempel am Meeresufer, VIII. Jahrh.

Abb. 43. Tanjur, Brihatîsvara-Tempel 985—1018
60 m hohe Turmpyramide über der Zella

Abb. 42 zeigt einen Tempel von Mahavellipur am Meeresufer. Die Dachpyramiden dieses Tempels bestehen aus Stockwerken der vielen Vihâraschlafzellen, wie sie bei Abb. 40 besprochen wurden; wir finden sie ebenfalls auf Tafel 11 unten an dem Gopuram oder Tempeltor, dessen oberer Abschluß der typischen Dachform mit Seitengiebeln von Tafel 9 entspricht, samt den dort erwähnten Knäufen auf dem Dachfirst, die nun zu gegliederten Spitzen ausgebildet sind. Das Tempeltor bildet einen guten Abschluß der Dorfstraße.

In einer größeren Zahl von Stockwerken reihen sich die Vihârazellen um die Zellapyramide des großen Tempels von Tanjur, Tafel 11 oben. Abb. 43 zeigt den Zusammenhang von Zella und Pyramide deutlicher und zugleich den Kontrast des flachgedeckten Mandapams, der Vorhalle und der sie bekrönenden Attikaklötze mit der feingegliederten Pyramide. Sobald die sich wiederholenden Geschosse in so großer Zahl auftreten, schließt sich der Gesamtumriß zur festen, ruhigen Form, eine seltene Ausnahme, die nur den größten Bauten eigen ist. Das kleine offene Tempelchen zur Seite der breiten Freitreppe wiederholt diesen Kontrast nochmals und wirkt wie eine Vorbereitung auf die Hauptpyramide, seine Zierlichkeit läßt die geschlossene Ecke der Vorhalle mit ihren gewaltigen Sockelprofilen um so mächtiger erscheinen. Tafel 11 oben gibt die Vorderansicht vom Eingangstor aus gesehen; man erreicht dasselbe nach Durchschreitung der Befestigung und eines äußeren Tores und gelangt dann in den Tempelhof, der 244×126 m mißt. Vor dem Tempel erhebt sich eine reichskulpierte Säulenhalle über dem Symbol Schivas, dem Nandi-Stier, einem 4 m hohen, 5 m langen Monolith aus schwarzem Granit, den Blick dem Eingang der Zella zugewandt. Dann folgt in der Hauptachse das bei Abb. 43 besprochene Mandapam und darauf die Zella, das Vimâna mit der 60 m hohen dreizehnstöckigen Turmpyramide die ganze Anlage dominierend, gekrönt durch eine achteckige Kuppel. Der Tanjur-Tempel ist von einer seltenen Regelmäßigkeit, eine einfache, großzügige Anlage, wie auch der Grundriß, Abb. 43a, zeigt.

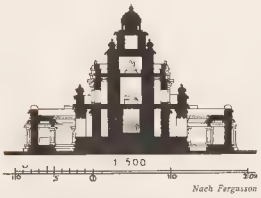


Abb. 44. Kânchîpuram
Vaikuntha-Perumâl-Tempel

Vom inneren Aufbau der Vimânas, der Tempelzellen, gibt der Schnitt durch einen Tempel in Kânchîpuram, Abb. 44, eine Vorstellung.

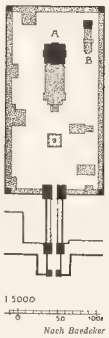


Abb. 43a. Tanjur
A. Brihatîsvara-T.
B. Subrâhmanya-T.
Grundriß

Holzbau

Es wurde schon mehrfach darauf hingewiesen, daß die indische Baukunst wie die von Birma, China und Japan, eine Holzarchitektur gewesen ist, die schon eine längere Entwicklung durchgemacht haben muß, ehe man zum Stein griff. Die Nachahmung hölzerner Vorbilder kennzeichnet denn auch den indischen Steinbau in deutlichster Weise.

Der Übergang vom Holz- zum Steinbau

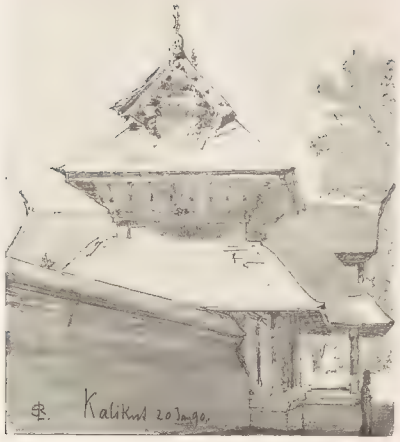


Abb. 45. Kalikut. Tempeltor

muß den ältesten erhaltenen Bauwerken beträchtlich vorausliegen; das lehrt die Sicherheit in der Behandlung des Materials. Der Steinbau kam namentlich für die monumentalen Tempelbauten in Anwendung; es finden sich jedoch heute noch ganz oder teilweise aus Holz gebaute Tempel; hölzerne Häuser gibt es in Menge neben den gemauerten. Abb. 45 und 45a zeigen das Tor eines Tempels in Kalikut, das auf Holzpfosten steht und dessen Dächer und Giebel mit birmanischen und nepalesischen Tempelbauten verwandt sind. Die Dachflächen sind nicht gebogen, also kein Bambusdach wie alle bisherigen, sondern ein aus festem, nicht aus biegsamem Holz gebautes Dach. Die beiden Eckpfeilerchen unter dem Dachgiebel zeigen Formen, die sich anderwärts in Stein genau wieder finden. Zwei Holzpfeiler von Tempeln sind in Abb. 51 und 51a abgebildet. Das seltene Beispiel einer Vorhalle vor dem Gopuram eines südindischen Tempels zeigen Abb. 46 46b. Hier ist eine Halle von Steinpfeilern mit einer hölzernen Dachkonstruktion überdeckt, die viel Interessantes bietet, namentlich die wagrechten Latten, welche alle Sparren durchstoßen. Dieses Konstruktionsprinzip findet sich wieder im Tempel von Velur (Doppeltafel IV und Tafel 18 20) in einer Tempelhalle mit Opferaltar, wo die Sparren mit den durchgestoßenen Latten aus mächtigen Granitblöcken herausgearbeitet sind. Die Abfasungen der Pfeiler sind ebenso unverkennbar dem Holzbau entnommen. Die vielfach geschichteten Sockelprofile entstammen ebenfalls dem Holzbau, und zwar spricht für deren Entstehung am deutlichsten ein Tempel in Kambodia, den Abb. 47 und Tafel 12 14 zeigen.

Kambodia

In dieses Land sind Inder in alter Zeit vorgedrungen und haben dort mächtige Tempelbauten errichtet. Der große Vischnutempel in Angkor-Vât ist eine der bedeutendsten Bauanlagen des Orients, sie stammt aus dem 12. Jahrhundert. Die Umfassungsmauern sind auf allen Seiten mit einem tiefen Graben umzogen. Am Brückenkopf halten zwei sitzende Löwen Wache. Das Brückengeländer wird durch einen riesigen Schlangenleib gebildet, dessen siebenfacher Kopf als Abschluß auftragt, Tafel 12. In drei Terrassen erhebt sich der Bau, jede mit vier Ecktürmen gekrönt und mit Umfassungsgalerien umzogen, über dem Allerheiligsten baut sich der Hauptturm auf. Ausgedehnte Reliefdarstellungen schmücken die Wände der Galerien. Von dem schönen Ornament geben die Bilder der Tafeln, besonders Tafel 12 oben, eine Vorstellung. Man beachte den Gegensatz der breiten Schilder des zweitobersten Gliedes zu dem feingerippten, schmalen Band darunter. Alles ist von feinem Gefühl durchdrungen, dabei sind die Ornamente flach genug, um vom entfernten Standpunkt aus bloß die Gesamtmasse der Profilierung sprechen zu lassen. Besonders hervorgehoben sei die Relief-

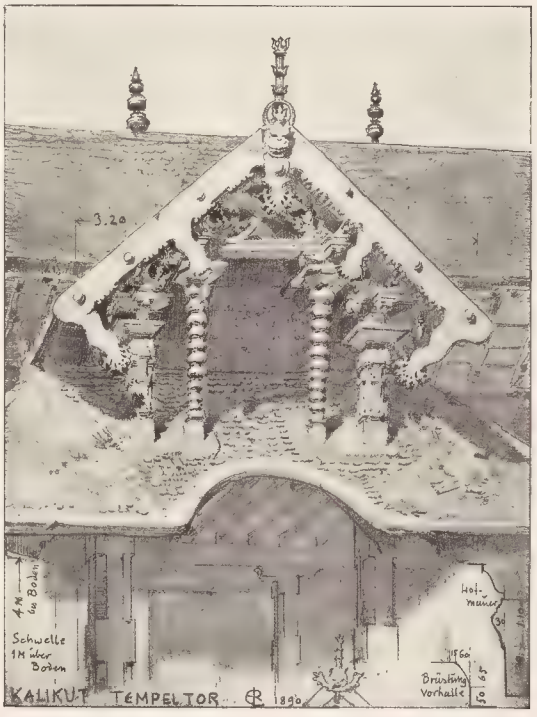


Abb. 45a. Dachgiebel über dem Eingang

Abb. 46. Tinnevelli. Vorhalle

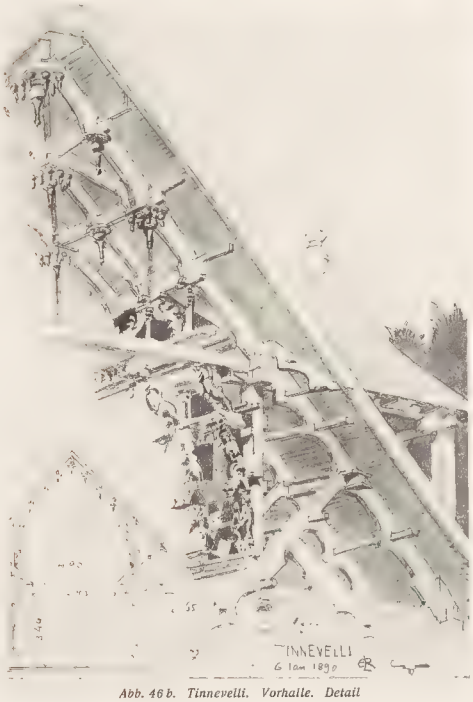


Abb. 46 b. Tinnevelli. Vorhalle. Detail

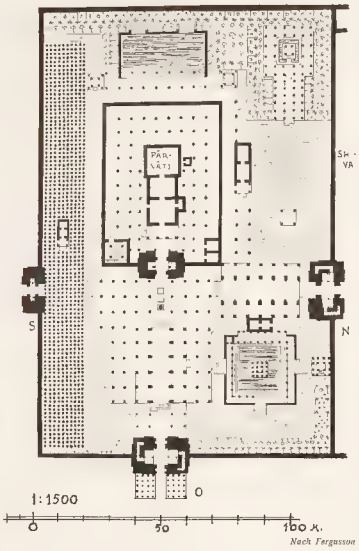


Abb. 46 c. Tinnevelli. Hälfte des Doppeltempels

schlußnische und die Pfeiler- und Türsturzverzierung, Tafel 13 unten. Diese Tempelanlage übertrifft an Großartigkeit, Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit alle indischen, sie entbehrt auch mancher Vorzüge jener mehr zufälligen Anlagen, aber die Bauformen sind den indischen verwandt und wie diese aus dem Holzbau entstanden. Die gedrechselten Säulen in den Fenstern von Tafel 13 oben zeigen das auf den ersten Blick, die Sockelprofile in Tafel 14 unten sehen aus wie eine zu Stein gewordene Blockwand aus Rundhölzern, was durch den links angefügten Streifen deutlich gemacht werden soll; darüber erheben sich die Pfeiler, in ihrer aufstrebenden Bewegung mächtig kontrastierend und über das Ganze wölbt sich ein geschweiftes Dach. Alle diese Elemente finden sich in ähnlicher Weise wieder in Südindien.

Weitere Tempel Südindiens

Berühmt und vielbesucht ist der Schiva-Tempel in Chidambaram, Abb. 48 und Tafel 15 und 16. Er besteht aus einem ältern Teil A A aus dem 10. Jahrhundert und Erweiterungen aus dem 14. bis 17. Jahrhundert. Durch das

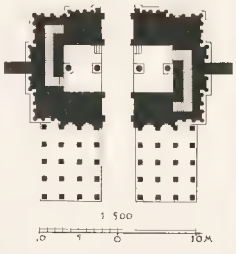


Abb. 46 a. Tinnevelli. Schiva-Tempel Gopuram mit Vorhalle. XIII. Jahrh.

nördliche Gopuram gelangt man unversehens an den großen vertieften Teich, an dessen westlicher Brüstung der Weg unter einer Tempelvorhalle durchführt bis zu einer der beiden Ecktreppen am Südende des Teiches. Von hier zeigt sich eines der vielen schönen und kontrastreichen Bilder südindischer Tempel. Über den einfachen Pfeilergängen um den Teich ragen Tempelhalle und Gopuram in buntem Farbenschmuck. Plötzlich lösen sich kleine Teile davon los und fliegen als Papageien davon[1]). Die schlanken Palmen stehen sehr gut zu der überladenen Torpyramide und der Wasserspiegel des Teiches breitet sich als ruhige Fläche inmitten der tropisch-fremdartigen Welt. Diesen Teich hat der Baumeister mitten vor den hochummauerten alten Tempelhof gelegt mit einer Mitteltreppe an der Nordseite und zwei seitlichen Treppen am Südende; das nördliche Tor aber hat er nicht in die Achse des Teiches gestellt, sondern rechts davon so, daß es auf den Weg mündet, der dem Teich entlang führt. Der symmetrische Anblick des Teiches bleibt dem Besucher für den Moment vorbehalten, da er den nördlichen Treppenpavillon betritt.

Abb. 47. Angkor-Vât, Kambodia, Vischnu-Tempel

Tafel 15 zeigt die Ansicht von der Nordostecke aus. Über der Treppe, die zum heiligen Teich hinunterführt, erhebt sich ein schlanker Pavillon, eine in Indien überall und zu allen Zeiten beliebte Bauform. Links vom Pavillon zieht sich die hohe Abschlußmauer des alten Tempels hin, die zusammen mit den langgezogenen Pfeilerhallen eine wirksame Basis abgibt für das mächtige Westgopuram, dessen hochgetürmte Pyramide mit ihrem überreichen Schmuck beruhigt wird durch die oftwiederholten Pfeiler und die glatten Mauerwände. Auch diese Ansicht gibt einen Begriff von dem wechselvollen Reiz südindischer Tempelanlagen.

Tafel 17 zeigt ein schönes Beispiel der Gestaltung vom Unterbau pyramidengekrönter Tempel- und Torbauten. Neben den tragenden Stützen sehen wir hier in Reliefbildung auch die oftverwendete Freisäule, die mit Figuren gekrönt ist — ähnlich den Freisäulen vor den alten Felsentempeln (Tafel 7). Sie trägt hier einen ganzen Schrein und entwächst einer weit ausladenden Basis, die ebenfalls als Weiterbildung der in Abb. 8 und Tafel 7 vorgeführten Form anzusehen ist. Diese außer der einen Türöffnung gänzlich geschlossenen Wände bieten sich dem Besucher als Hauptobjekt dar; nachdem er das pyramidengekrönte Tor und den Tempel aus der Entfernung als Ganzes gesehen (siehe Tafel 11 unten), verweilt er gerne vor der Wand, um sie zu betrachten; gleich unsern Kirchenfassaden sind diese Wände der Ort, an dem sich die religiöse Plastik mit Vorliebe entfaltet und offenbar haben die indischen Tempelbaumeister in ihrer Ausbildung eine Hauptaufgabe erblickt.

Von dem großen Ekâmbaram- oder Ekâmranâtha-Tempel in Kânchîpuram (Conjivaram) aus dem 15. Jahrhundert zeigt Abb. 49 den Teich mit einer tempelgekrönten Insel

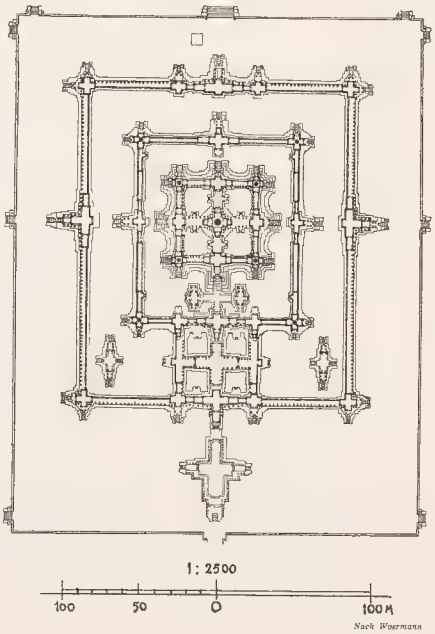


Abb. 47a. Angkor-Vât, Kambodia, Vischnu-Tempel XII. Jahrh.

[1]) Nach G. Jouveau-Dubreuil werden die Gopurams stets bemalt, wenn sie fertig gebaut sind. Die Bemalung ist jedoch meist vom Regen abgewaschen. Chidambaram ist das einzige Beispiel, das wir im Farbenschmuck gesehen haben.

im Vordergrund, einem Mandapam, das zur Aufstellung des Götterbildes bei Festen dient. Dieses Mandapam ist mit einer achteckigen Kuppel gekrönt, die von E. B. Havell gleich den in Abb. 16 behandelten Dächern aus der Bambuskonstruktion erklärt wird[1]). Wir sind solchen Kuppeln schon auf Tafel 9 und in Abb. 41 und 43 begegnet und sehen sie nun hier im Detail vor uns. Die acht gewölbten Seitenflächen werden oben durch einen Lotoskelch zur krönenden Spitze übergeführt, eine Form, die bei den spätern islamischen Bauten als allgemein angewandte Kuppelkrönung aufgenommen wurde. Der Kuppeltambur ist umgeben von acht Figurennischen, die als Abschluß das Dachfenster zeigen, dem wir im Zusammenhang der Entwicklung später begegnen werden. Weitere acht Figurennischen sind unter den Rippen der Kuppel angeordnet. Der quadratische Unterbau endigt an den Ecken in sitzenden Tierfiguren, unter der mit Gänsen umzogenen Attika springt das charakteristische indische Vordach vor, das auch die Pfeilerhalle links über den zum Wasser führenden Stufen abschließt. Vier weitgestellte Eckpfeiler tragen Dach und Kuppel des Mandapams, kräftige, aus dem Quadrat gefaste Hauptstützen, von je drei äußerst schlanken, zierlichen Säulchen begleitet, aus denen tragende Dachkonsolen wachsen. Eine ähnliche Bildung wird bei Doppeltafel IV eingehend besprochen werden. Der Sockel des Ganzen entwickelt sich über breiter Ausladung als gutes Gegenstück zum Vordach. Der Wechsel glatter Flächen mit reichen Zierstücken und ausdrucksvoller Profilierung verleiht dem Ganzen eine ausgezeichnet schöne Wirkung, gesteigert durch die ruhige Wasserfläche mit ihren langgezogenen Stufenreihen. Daß diese ausgebildete Einheitsform des Mandapams sich vielfach wiederholt in ähnlichen Kleinformen am Torgebäude (Gopuram) links im Hintergrunde, dies erhöht die Wirkung, besonders auch dadurch, daß die Kleinformen geschlossen sind, während die Einheitsform des Mandapams einen offenen Pavillon darstellt. Das Gopuram baut sich stets über einem unteren Hauptgeschoß aus Granit auf (hier verdeckt durch Vegetation), die Pyramide ist dagegen meist in Backstein mit Stucküberzug ausgeführt und mit Terrakottafiguren geschmückt. Die Stockwerke nehmen an Größe nach oben ab und sind stets von ungerader Zahl. Inmitten jedes Stockwerkes ist ein größerer Pavillon mit dem einzigen Fenster. Die ähnliche Bildung aller Stockwerke sichert dem Ganzen bei aller Massenhaftigkeit der Einzelheiten doch die Wirkung geordneter Ruhe; durch die verhältnismäßige Kleinheit des Details wird der Maßstab des Ganzen außerordentlich gesteigert. Daß die vielen Tempelhäuschen, welche die zahlreichen Stockwerke in unendlicher Wiederholung schmücken, nichts anderes seien, als die ursprünglichen Mönchszellen der alten buddhistischen Klöster, haben wir als geistvolle Hypothese Fergussons bei Besprechung der Felsbauten von Mahavellipur (Abb. 40) schon früher hervorgehoben.

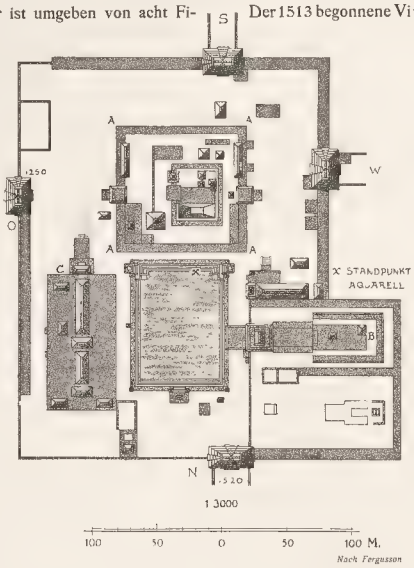


Abb. 48. Chidambaram, Schiva-Tempel
AA X. Jahrh. B Parvati-T. XV. Jahrh.
C Tausendpfeilerhalle XVII. Jahrh.

Der 1513 begonnene Vitthalaswâmi-Tempel in Vijayanagar, Abb. 50, ist eine regelmäßige Anlage. Der Bau blieb unvollendet, weil die Königsstadt, die dem Ansturm der Mohammedaner länger als zwei Jahrhunderte standgehalten hatte, 1565 erobert und zerstört wurde. Außer zwei Tempelhallen, Mandapams, die sich der Zella vorlagern, sehen wir hier noch mehrere weitere Mandapams. Sie kamen seit Beginn des 15. Jahrhunderts zu vielfacher Anwendung und bilden seither bedeutende Teile der Tempelanlagen. Ursprünglich, wie schon mehrfach erwähnt, zur Aufstellung von Götterbildern bei Festen bestimmt, dienten sie in ihrer weiteren Ausgestaltung zugleich den Priestern als Schutz- und Wandelhallen.

Das schönste Mandapam findet sich zu Velur, das Kalyâna-Mandapam aus dem 16. Jahrhundert - nach G. Jouveau-Dubreuil 1560 -1600 erbaut — Doppeltafel IV und Tafel 18 bis 20. Ein breiter Mittelgang führt durch eine Vorhalle auf eine um Meterhöhe sich erhebende Terrasse, den breiten Vorplatz der nochmals erhöhten Schlußterrasse mit dem Standsockel für das Götterbild, das dann, mit dem Haupte wohl bis zur Decke reichend, ähnlich dem Bild der Trimûrti (Abb. 4), den Herannahenden in möglichster Höhe erscheint, die Verehrer in der Tiefe lassend, den Priestern aber eine etwas erhöhte Stellung gönnend. Die Frontflächen der Terrassen sind mit Reliefdarstellungen geziert; die den Mittelgang begrenzenden Pfeiler von schlanken Säulchen flankiert, mit denen sie durch Steingitter verbunden sind, Tafel 18. Eine verwirrende Fülle zahlreicher, allzuplastischer Reliefdarstellungen von Göttern grüßt von allen Pfeilern im schimmernden Reflex der Sonne den eintretenden Verehrer, um ihn auf den Anblick des Hauptbildes vorzubereiten. Der Mittelgang ist durch eine höher liegende Decke ausgezeichnet, wie aus Schnitt und Frontansicht auf Doppeltafel IV zu

[1]) E. B. Havell, Indian architecture, its psychology, structure and history from the first Muhammedan invasion to the present day. London 1913, S. 94.

ersehen ist. Granitplatten bilden die Decken. Wir betrachten zunächst den im Detail dargestellten Eckpfeiler der Vorhalle, Doppeltafel IV. Über quadratischem Grundriß ist der Hauptpfeiler mit zweimaliger acht- bis sechzehnseitiger Abfasung gebildet, Sockel, Kapitäl- und würfelförmiges Zwischenstück in quadratischer Form belassend. Das Sockelstück ist mit aufstrebenden Eckblättern besetzt, die übrigen herausragenden Ecken sind mit Knäufen versehen. Von dem feinen Ornament der Zierbänder geben die Details A C eine Vorstellung; es ist kaum glaublich, daß diese wie getriebenes Metall gearbeiteten, prachtvoll durchgebildeten Ornamente in Granit ausgehauen sind. Drei äußerst schlanke Freisäulchen umgeben den Hauptpfeiler, zu dessen wagrechter Teilung sie in ihrer straffen Kannelierung einen trefflichen Kontrast bilden. Beide entwachsen einem gemeinsamen Sockel, an dem die Kleinform eines Tempelchens zu sehen ist; aber auch der ganze Sockel ist als kleiner Bau gebildet, das geschweifte Vordach schließt ihn ab, gekrönt von Stirnziegeln, die nichts anderes sind als die ornamentale Nachbildung von Dachfenstern. Diese Stirnziegel kehren wieder bei den Deckprofilen der gesamten indischen Architektur — sogar in späteren Verschmelzungen mit islamischen Elementen. Die drei schlanken Säulchen sind von schönen, weitausladenden Kapitälen gekrönt, die eine kräftige Blattkonsole als Stütze des Vordaches tragen; der Hauptpfeiler aber entsendet kühngeschwungene dreiteilige Blattkonsolen unter die Steinbalken, wie wir sehen werden, die vorletzte Stufe einer Konsolenbildung, die ursprünglich aus dem Holzbau hervorgegangen war und sich nun bis zur Unkenntlichkeit verändert hat. Die Mittelkonsole ist als Drache gebildet, der das Blätterbündel ausspeit; die daraus herabhängende Blüte verbindet ein frei durch die Luft ragender Steg mit dem Pfeiler. Nun folgt der mächtige geschweifte Dachrand; mit seiner glatten Außenfläche faßt er den ganzen Bau kräftig zusammen, ohne doch

Abb. 49. Kâñchîpuram, Ekâmranâtha-Tempel. XV. Jahrh.

der Eleganz zu entbehren. Nur die Ecken und die Mitte über dem Eingang sind mit flach gearbeitetem Blattwerk geschmückt; um so reicher ist die untere, innere Seite dieses Dachrandes gebildet: ein völlig ausgearbeitetes Sparrenwerk mit durchgestoßenen Querlatten ähnlich den am Holzdach von Abb. 46 vorgeführten; dazu sind die Sparren an der Unterseite mit reichem Ornament geziert und an der unteren Kante ist der Dachrand mit kleinen Knäufen besetzt, vielleicht sind es monumentale Regentropfen, — eine Zierform, die wir später besonders in Ahmedabad, im Nordwesten Indiens, wiederfinden werden. Der Grundriß, Doppeltafel IV unten rechts, zeigt die der Diagonale sich sukzessive nähernde Stellung der Sparren.

Wir haben also hier eines der zahllosen Beispiele, die den Holzbau als Vorbild des altindischen Steinbaus eindrücklich dokumentieren. Man mag sich fragen, wie es möglich war, diese Holztradition so ohne weiteres, ohne Anpassung an den Steinbau fortzuführen? Die Gründe mögen doch wohl sakraler Art gewesen sein: die Holzformen gehörten nun nach jahrhundertelangem Gebrauch in allen Teilen zum Tempelbau und hatten so ihre Sanktionierung erhalten, von der nicht abgewichen werden durfte. Dafür wurden die Baukünstler entschädigt durch die Freiheit in der Gesamtanordnung wie im Ornament, von der sie denn auch einen unumschränkten Gebrauch machten.

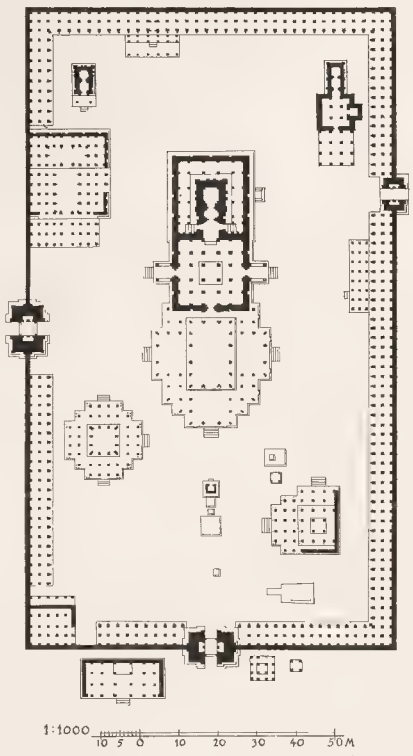


Abb 50. Vijayanagar. Vitthalaswâmi-Tempel 1513—1565 (unvollendet)

Zwischen den Seitenwänden und den Eckpfeilern, sowie an der Hauptfront des Kalyâna-Mandapams sind alle Pfeiler nach der Außenseite mit bewegten Tierfiguren geschmückt, Tafel 19. Das stark bewegte Pferd, durch den angreifenden Panther erschreckt, ist von vorzüglicher Bildung. Die ganze Gruppe trotz aller Bewegung und Überfülle den begrenzenden senkrechten Ebenen einigermaßen eingeordnet, zudem steigert der unbekümmert angewandte verschiedene Maßstab der Figuren die Hauptgestalten zu klarer Wirkung und der reiche Ornamentschmuck des großen Pferdes verbindet dieses mit dem reichgezierten Pfeiler. Solche Figurengruppen schmücken die Pfeiler vieler Mandapams, bekanntes Beispiel: Tirumalais Halle zu Madura. Diese gehäuften Pfeilerfiguren drohen die architektonische Wirkung der Stützen zu erdrücken; sie sind aber in Velur wenigstens an den Ecken des Gebäudes durch die strenger gebildeten Pfeiler von Doppeltafel IV in einen ruhigeren Rahmen gefaßt. Tafel 20 zeigt den Sockel der Seitenwand mit ihrem Abschluß gegen die Vorhalle. Hier sind die Profile des Sockels durch schichtenweise nach unten vorspringende Steinquadern aufgefangen, ein oft angewandter, etwas naiver Notbehelf südindischer Kunst, der durch Reliefdarstellungen an den Quaderflächen versüßt wird. Die Kleinform von Tempeln, die wir schon am Pfeilersockel sahen, findet sich auch an diesem Wandsockel wieder und ebenso die Stirnziegel der Deckplatten. Die Ornamente und Blattwellen der Sockelprofile suchen an Schönheit, Schmiegsamkeit und gegenseitiger Kontrastwirkung ihresgleichen. Über dem Sockel erhebt sich eine Reliefarchitektur ähnlich der bei Tafel 17 vorgeführten, mit Stützen, Nischen und Freisäulen; man beachte die schöngearbeitete Basis mit dem seitlich aus Drachenköpfen wachsenden Ornament.

Die Abb. 51 und 52 geben dann noch einige Details von Holztempeln zum Vergleich mit den Steinbauten und darüber zwei Beispiele schweizerischer Blockhäuserstützen. Der Vergleich fällt zugunsten Indiens aus: höhere Kultur infolge langwirkender Tradition.

Die mehrfach gekröpften Holzknäufe dieser indischen Holztempel kehren im Steinbau wieder, so z. B. über dem Pferdekopf und in den Knäufen des dazugehörigen Hauptpfeilers, Tafel 19. Abb. 53 zeigt ein in Granit gearbeitetes Feld einer Steindecke vom Tempel zu Velur, bestehend aus drei Steinplatten, deren Auflage auf dem Steinbalken links am Rande der Abbildung noch sichtbar ist. Die Klarheit der Gesamtwirkung bei dem ungemein großen Reichtum an figürlichem und ornamentalem Detail, die schöne Einordnung der Rundform ins Quadrat, der Kranz tanzender Figuren um die mächtige Blume, der Kontrast des Hochreliefs der Tanzfiguren mit dem Flachrelief der Zwickelornamente und schließlich die diagonal gestellten Reiterfiguren in den Ecken des Frieses, das sind alles Beweise einer meisterhaften Sicherheit in der Handhabung einer architektonisch durchdrungenen Plastik. Nur wer Architekt und Bildhauer in einer Person ist, kann solches schaffen.

Mit dem großen Schivatempel in Madura, Abb. 54 54b,

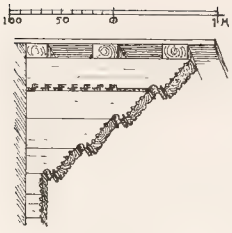


Abb. 52. Schweizer Dachkonsole, 1600

kommen wir zur letzten Phase der dravidischen Kunst. Es ist der phantastischste aller Hindutempel, ein Gewirr von zahlreichen Baulichkeiten, von denen wir in Abb. 54 nur ein kleines Tempelchen geben. Das Hauptgopuram, Höhe 46 m, zeigt Abb. 54 a. Hier fällt die elegante Kurve auf, welche die schlanke Torpyramide emporhebt. Wie die spätgotischen Baumeister den Turmpyramiden einen geschweiften Umriß gaben, scheint auch der indische Baumeister in demselben Mittel eine bisher vermißte Eleganz gefunden zu haben. Der gehäufte Figurenschmuck aber wirkt wie ein religiöser Karneval. Gegenüber diesem Gopuram liegt jenseits der Straße die schon erwähnte berühmte Tempelhalle des Königs Tirumalai, an deren einem Pfeiler er mit seinen Frauen in Lebensgröße dargestellt ist. Er hat den Tempel größtenteils erbaut und von ihm stammt auch das auf Tafel 3 gegebene Inselgrab, sowie ein Palast, den wir im dritten Teil behandeln werden. Links vom Gopuram im Vordergrund ist ein weiterer Haupteingang, der durch eine Vorhalle zu einem im Innern liegenden Gopuram führt, durch welches man zum großen Teich, dem schönsten Teil der ganzen Anlage gelangt, siehe Grundriß Abb. 54 b. Dem Teich schließt sich das kleinere Heiligtum an: ein Tempel für die fischäugige Gattin Schivas mit zwei Toren; vor dessen Eingangswand führt zur Rechten ein Tor in den größeren Tempel Schivas hinüber, der mit vier Toren versehen ist. Wir sehen also hier wieder wie in Abb. 46 c einen Doppeltempel für Schiva und seine Gattin, schon an der äußeren Eingangswand charakterisiert durch die beiden gänzlich verschiedenen Eingangstore von Abb. 54 a; während aber in Madura die beiden Tempel ungleich gebildet sind in Größe und Anordnung, waren sie in Tinnevelli symmetrisch angelegt. In der Ecke rechts vom großen Gopuram zu Madura sehen wir die ausgedehnte Tausendpfeilerhalle aus dem Jahr 1560. Die ganze Anlage ist weniger übersichtlich als die von Chidambaram (Abb. 48).

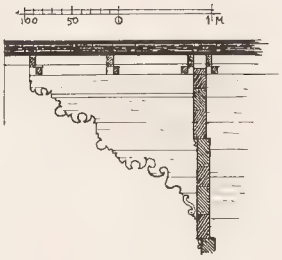


Abb. 52 a. Schweizer Dachkonsole, 1671

Aus dem 18. Jahrhundert [1]) stammt der kleine Subrâhmanya-Tempel in Tanjur, Doppeltafel V (Grundriß Abb. 43 a). Oft wurden auch Schivas Söhnen zu beiden Seiten des Haupttempels kleine Tempel errichtet, auf der Nordseite für Subrâhmanya, auf der Südseite für Pullear. Stets aber erhebt sich mitten vor dem Haupttempel der Nandi-Stier und vor diesem der Duadjastambha, ein hoher Mast mit drei gegen das Heiligtum gerichteten Querbalken am obern Ende, an denen Glöckchen hängen. Vor dem Mast zunächst dem Eingang steht der Balipitam, ein kleiner steinerner Altar für Opfergaben [2]).

Der Subrâhmanya-Tempel zeichnet sich aus durch die Energie der Gegensätze. In seinem Hauptstockwerk ist er aus Granit erbaut. Die weiß-roten Schivastreifen stören die Wirkung des als ruhige Fläche gebildeten Untersockels, denn sie beeinträchtigen die über den vielen wagrechten Sockelprofilen sich aufbauenden Wandpfeiler in ihrer ausschließlichen aufstrebenden Wirkung. Wie zu Tadpatri (Tafel 17) und Velur (Tafel 20) sind auch hier zwischen den Wandpfeilern Freipfeiler angeordnet, außerdem tiefe Nischen mit Götterbildern, worunter eine, die ein Fenster mit Steingitter enthält, links am Ende der Vorhalle. Das Muster dieses Steingitters besteht aus der Wiederholung des über Eck gestellten Weltkreuzes — Swastika genannt , das beim Dorfplan (Abb. 5) als grundlegendes Symbol erwähnt wurde. Über den Wandpfeilern folgt das geschweifte Vordach und darüber eine niedrige Attika von einem Fries heiliger

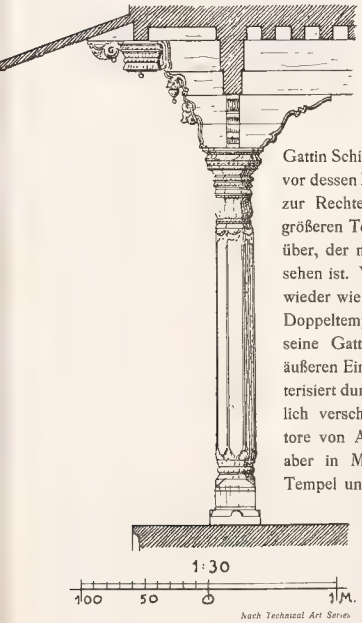


Abb. 51. Maiłâra, Holzpfeiler Maiłâralingâppa-Tempel, XVII. Jahrh.

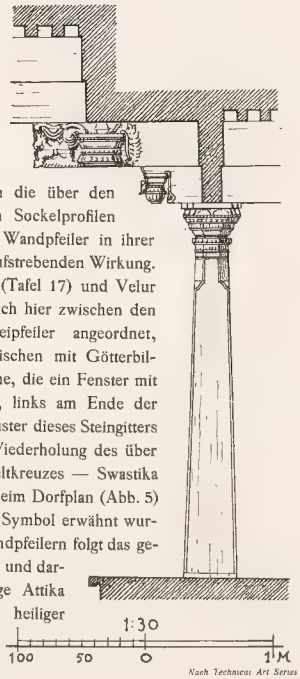


Abb. 51 a. Maiłâra, Holzpfeiler Maiłâralingâppa-Tempel, XVII. Jahrh.

[1]) G. Jouveau-Dubreuil weist in seiner Archéologie, Annales du Musée Guimet, Paris 1914, T. I, S. 152 ff., die Richtigkeit dieser Datierung übrigens nach.

[2]) Derselbe T. I, S. 155 ff.

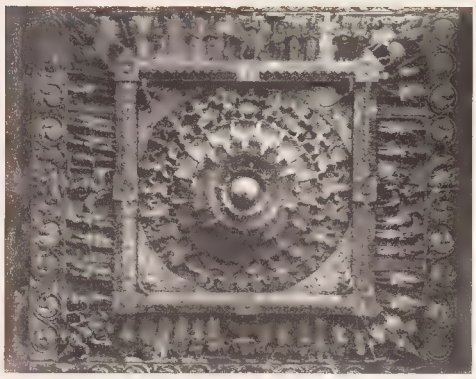


Abb. 53. Velur, Tempel, Steindecke

Abb. 54. Madura, Großer Tempel, XVII. Jahrh. Kleines Vimâna im Tempelbezirk

und quadratischen Tempelchen zeigt. Die Stuckbehandlung zeigt aber auch teilweise gröbere Formen als der steinerne Unterbau. Die Zella, das Vimâna, ist mit einer Kuppel gekrönt, ähnlich der des Haupttempels und der bei Abb. 37 besprochenen, die Kuppelflächen wie auch sämtliche Dächer der Tempelchen sind mit Schuppen geziert. Am besten wirkt das Hauptgeschoß zusammen mit dem Sockel. Der Aufbau ist trotz seiner Kompliziertheit schön verbunden, mit seinen vielen Tempelchen sieht er aber schon überfüllt aus, im Gegensatz zum Haupttempel, Abb. 43, oder zum Tor von Kânchîpuram, Abb. 49; denn bei diesen werden die vielen Kleinformen durch ihre zahllose Wiederholung als einzelne unbedeutender, sie bleiben auch hinter dem größeren Maßstab des mächtigeren Hauptgeschosses viel weiter zurück. Beim kleinen Tempel ergeben sich eben weniger Stockwerke als beim großen, weil diese Kleinform nicht wie etwa der Stûpazaun (Doppeltafel II) ins Unbegrenzte verkleinert wird[1]), und so kann man schon aus der Entfernung erkennen, ob man es mit einem größeren oder kleineren Bauwerk zu tun hat. Links vom Subrâhmanya-Tempel ist ein Teil der Umfassungsmauer des Tempelbezirkes zu sehen mit dem einfach gestalteten Pfeilergang und einem Eckturm, dessen Kuppel in einfacherer Gestalt ähnliche Bildung zeigt wie die Tempelkuppel. Der Vischnutempel zu Srîrangam bei Trichinapalli, Abb. 55, ist eine um 1700 begonnene, ausgedehnte

Gänse umzogen wie beim Mandapam, Abb. 49. Damit schließt das granitene Hauptstockwerk und es folgt der Aufbau in Backstein mit Stucküberzug, der die bekannten länglichen

Abb. 54a. Madura, Großer Tempel, XVII. Jahrh. Die beiden Haupteingänge des Doppeltempels

[1]) Als ursprüngliche Mönchszelle behält diese Kleinform immer noch eine Größe, in der sich ein Mensch zur Not noch unterbringen ließe. Die unterste Reihe unseres Beispiels hat wenigstens für das größte Häuschen eine Länge von annähernd 2 m übrig bei einer Höhe von etwas über 2 m.

MADURA,
PLAN DES GROSSEN TEMPELS

Erklärung

A Tempel des Gottes Sundareshwar
AA Pudu Mandapam (Tirumalai's Halle)
B Tempel der Göttin Minâkshî-Devî
C Kleiner Ganesha-Tempel
D Kleiner Subrâhmanya-Tempel
E Altar
F Nandi-Pavillon
G Javandîsvara-Mandapam
H Navagraha oder neun Planeten
I Großer Ganesha
JJ Natesvar-Tempel
K Dichterschule
L Teich der goldenen Lilien
M Mudali-Pillai-Mandapam
O Ashta-Sakti-Halle
P Sechzehn-Pfeiler-Halle
Q Tausend-Pfeiler-Halle
R Viravasantarâya-Mandapam
S Kalyâna-Sundara-Mandapam
T Servaikaran-Mandapam
U Lingam
W Chitra-Mandapam
Y Ellamvatta-siddha
Z Madura-Nâyaka-Tempel
I—IV Die vier äußeren Tore
V Tiruvachi-Tor
VI, VIII, IX Drei Tore des zweiten Prakârâm
X, XI Tore zum Minâkshi-Prakârâm
VII Tor zwischen den beiden Tempelhälften
XII Ashta-Sakti-Mandapam

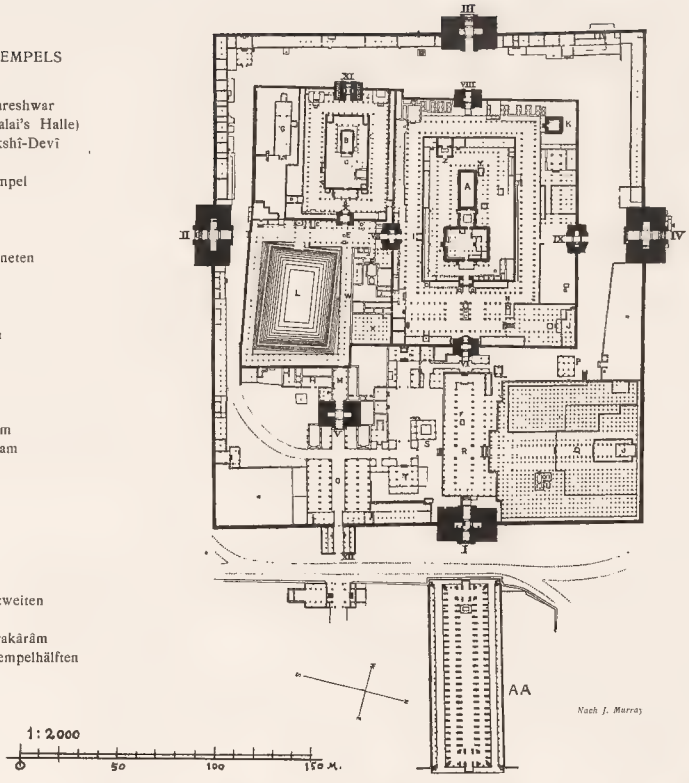


Abb. 54 b. Madura, Großer Tempel, XVII. Jahrh.

Anlage von 936×768 m mit 7 Umfassungsmauern und 15 Gopurams, von denen die größten, an den äußeren Umfassungsmauern gelegenen, unvollendet geblieben sind. Der ursprünglich 130×90 m messende Tempelbezirk wurde zunächst bei wachsender Bedeutung des Tempels zweimal erweitert, dann folgten zwei Umfassungen für die Priester und schließlich die beiden letzten für die zahlreichen Pilger, deren ungeheurer Zustrom zu den zehntägigen Hauptfesten alljährlich im Dezember oder Januar stattfindet. Tafel 21 gibt das Haupttor im Süden mit 15½ m Höhe und 30½ m Tiefe und 9 m langem Türsturz, alles aus gelbem Granit, der die schönsten Reflexlichter zeigt. Die mächtigen Granitbalken und Platten, die dieses Tor überdecken, machen es begreiflich, daß alle dravidischen Tempelbauten mit ihren vielen Pfeilerhallen ohne Schwierigkeit in Stein wagrecht gedeckt werden konnten. Dieses in Fülle vorhandene Baumaterial legte der Übertragung von Holzdecken in den Steinbau kein Hindernis in

Abb. 54 c.
Schrein hinter dem Duadja-Stambha

den Weg, und darum kann man sich nicht wundern, daß nirgends der Versuch gemacht wurde, Bogen- oder Gewölbebau anzuwenden. Die seitliche Blendarchitektur zeigt den mächtigen Unterbau in zwei Geschosse geteilt, alles mit den üblichen Nischen und Stützen geziert. Die nach unten schichtenweise vorspringenden Quader der Türeinfassung, wie solche bei der Seitenwand zu Velur (Tafel 20) besprochen wurden, dienen auch hier zum Auffangen der weitervorspringenden Profile im untern Teil der Wand, sie sind hier nicht mit Reliefs geschmückt, wie bei einigen anderen Toren, aber sie sind im unteren Teil breiter gebildet als im oberen, was dem Türrahmen größere Standfestigkeit verleiht. Von der glatten Frontfläche scheidet sich die Seitenansicht des Türrahmens wirkungsvoll durch vielstockige Klein-Pilasterarchitektur, die dann im oberen Teil die mächtigen Türkonsolen unter dem Türsturz zu tragen hat. Wie sich diese Konsolen durch flache Reliefbehandlung der Gesamtfrontfläche einordnen, verdient besondere Beachtung; das flache Relief zieht sich in leisem Ausklingen über den Türsturz, der dann in einer kräftigen Blattwelle seinen oberen Abschluß findet.

[1]) Tripetti liegt 200 km nordwestlich von Madras.

Durch die Toröffnung erblickt man das nächste Tor, bis dann das siebente schließlich zum Heiligtum führt.

Zu der nach einheitlichem Plan durchgeführten Tempelanlage in Angkor-Vât, Kambodia (Abb. 47a) bildet der Vischnutempel zu Srîrangam einen großen Gegensatz: stets wiederholte Erweiterungen mit an Höhe stetig zunehmenden Toren

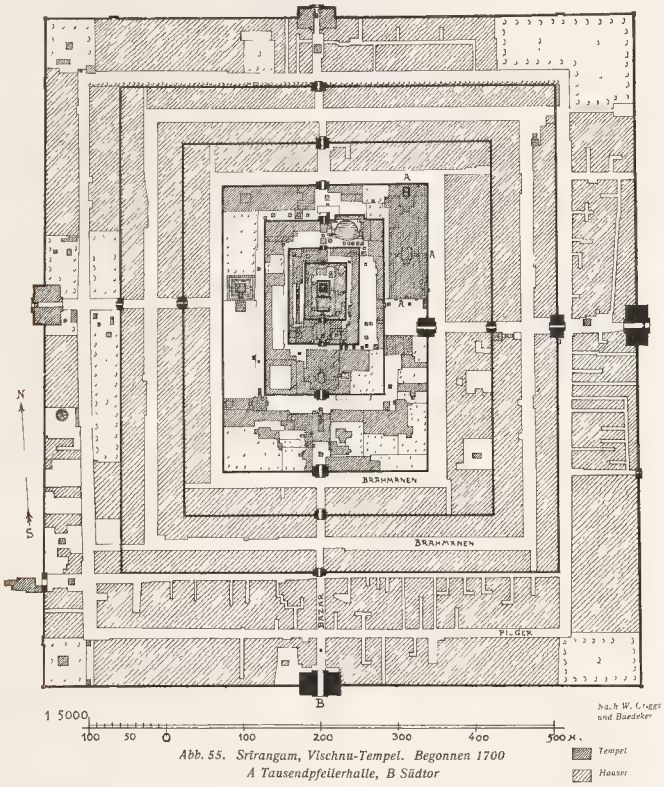


Abb. 55. Srîrangam, Vischnu-Tempel. Begonnen 1700
A Tausendpfeilerhalle, B Südtor

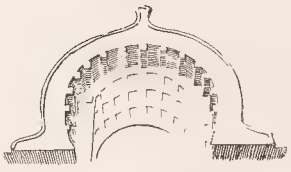
umgeben den ursprünglichen Tempel, der sich in bescheideneren Abmessungen hält. Dementgegen erhebt sich in Angkor-Vât der Hauptbau über hoher Terrasse, zu welcher steile Treppen hinaufführen über den breiten unteren Terrassen, so daß der Eindruck eines mächtigen Aufbaus mit zentraler Auszeichnung des Heiligtums zustandekommt, während in Srîrangam dem Heiligtum jede beherrschende Wirkung versagt ist.

Den Abschluß dieser Reihe von Beispielen südindischer Tempelbauten sollen zwei besondere Anlagen bilden. Die eine, Tafel 22 oben, zeigt den 200 km nordwestlich von Madras in Tripetti[1]) gelegenen heiligen Teich am Fuße einer Felswand[2]). Der Teich füllt den Raum zwischen Brücke und Felswand, links und rechts ziehen sich Säulenhallen, deren

[2]) Vgl. Figur 188 bei G. Le Bon, Les civilisations des Indes, Paris 1887.

schlanke Stützen mit dem lastenden Fels wirksam kontrastieren. Das Ganze ist ein Muster zwangloser Anpassung der Baukunst an die Natur. Im unteren Teil zeigt Tafel 22 eine andere Anlage, deren Standort uns leider unbekannt ist. Hier sehen wir eine Reihe von Gopurams, die den Weg zu einem auf dem Berge oben liegenden Heiligtum weisen. Die Schichtung der Felswand scheint in den Torpyramiden einen künstlerischen Ausdruck gefunden zu haben.

Beide Beispiele lassen erkennen, wie gewandt und ungesucht die Drávida auch seltene, abseits vom Wege liegende Aufgaben zu lösen verstanden.



Nach G. Jouveau-Dubreuil

II. Jahrh. v. Chr.

XVI. Jahrh.

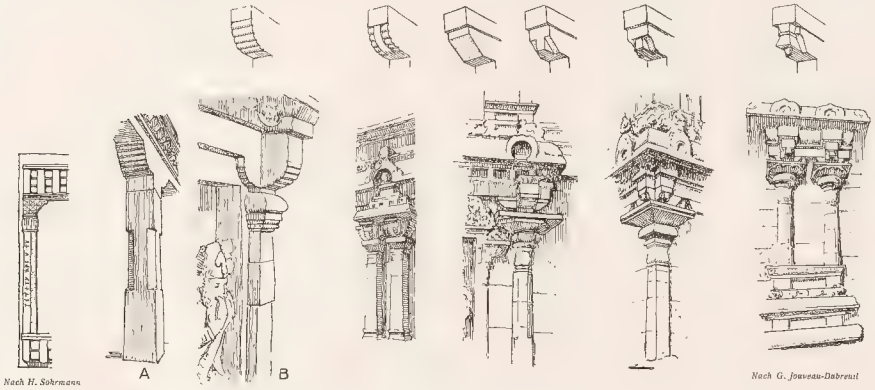
Abb. 56. Dachfenster

Daß der landläufige Ausdruck Pagode in der bisherigen Darstellung nirgends genannt wurde, hat seinen guten Grund. Man bezeichnete zwar schon im 16. Jahrhundert die südindischen Tempel damit; in der neueren wissenschaftlichen Literatur aber wird das Wort nie so angewandt. Da der Ausdruck auch sprachlich umstritten ist, wurde er hier vermieden.

Bauformen und Ornamentik

Obschon uns, wie wir gesehen haben, vom 3. Jahrhundert nach Chr. bis zum Jahr 500 keine Gebäude erhalten sind, gehen doch die späteren Bauformen deutlich zurück auf jene ältesten Felsenbauten, die in Tafel 7 und 8 vorgeführt worden sind. Die ganze südindische und nordindische Baukunst hat ihre gemeinsame Wurzel in den vorchristlichen Schöpfungen. Wir werden dies nachweisen zunächst für die südindische Kunst.

Abb. 56 zeigt den Bogen, der sich in den ältesten Bauten als Abschluß von Türen und Fenstern und als Zierform überall findet. Er hat sich als Dachfenster durch viele Abstufungen, siehe Abb. 58, weiterentwickelt bis zu den Formen von Abb. 56 unten und darüber hinaus noch bis zur Gegenwart, so daß von dem einstigen Giebel des Bambusdaches schließlich nur eine rein ornamentale Abstraktion übrig geblieben ist.



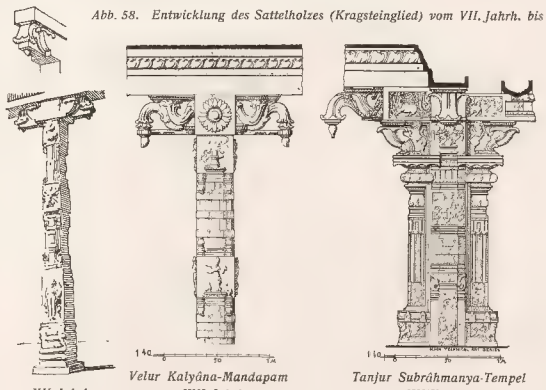
Nach H. Sohrmann

III. Jahrh. v. Chr.
Abb. 57 Bharhut

Nach G. Jouveau-Dubreuil

VII. Jahrh. *VIII. Jahrh.* *X. Jahrh.* *XII. Jahrh.* *XIV. Jahrh.*
Pallava 600 850 *Chola 850—1100* *Pandya 1100—1350*

Abb. 58. Entwicklung des Sattelholzes (Kragsteinglied) vom VII. Jahrh. bis zur Gegenwart



XV. Jahrh. *Velur Kalyâna-Mandapam XVI. Jahrh.* *Tanjur Subrâhmanya-Tempel XVIII. Jahrh.*
Vijayanagar 1350—1600 *Madura 1600 bis zur Gegenwart*

Abb. 58

Besonders sprechend ist die Weiterentwicklung des Sattelholzes, des zweihäuptigen Baugliedes zwischen Säule und Deckenbalken, das im Steinbau Kragsteinglied genannt werden mag. Abb. 57 zeigt einen Vorläufer aus vorchristlicher Zeit: als Rahmenteil einer

Abb. 59a. Insel Elephanta, Trimûrti-Tempel. Kapitäl

Relief-Darstellung ist hier das Glied nur einseitig gebildet.

Abb. 58 gibt die stufenweise Entwicklung des Sattelholzes durch die ganze südindische Baukunst. Nach den anfänglichen abgerundeten Formen erscheint im 10. Jahrh. plötzlich die kantige Form. Im 12. Jahrhundert bildet sich an dieser ein gerader Zapfen, der einer gebräuchlichen Holzverbindungsform des Zimmermanns zum Vergelassen und es bleibt die völlig freie Kelchform übrig. Mit diesen letzten Stadien hat das Sattelholz seine tragende Funktion beinahe ganz eingebüßt, denn man glaubt diesen Blätterschlangen nicht, daß sie den schweren Steinbalken zu tragen vermögen; der ornamentale Übermut hat hier über das Ziel hinausgeschossen.

Eine ähnliche Entwicklung erstreckt sich auf alle Bauformen Südindiens und zwar ist sie nach der eingehenden Darlegung in G. Jouveau-Dubreuils angeführtem Werke so all-

Abb. 59. Insel Elephanta, Trimûrti-Tempel, VII. Jahrh.

wechseln ähnlich sieht, und im 14. Jahrhundert wächst dieser primitive Zapfen weiter zu einer Blütengestalt, der sich dann im 15. Jahrhundert ein Blätterkelch anschließt. Im 16. Jahrhundert beginnt sich ein wagrechter Steg zunächst nur als schwacher Vorsprung am untern Rande der senkrechten Verbindungsfläche abzuheben (Tafel 17). Dann wird der Raum zwischen Blattkelch und Steg durchbrochen, so daß dieser als freier vierkantiger Stab durch die Luft geht, das hängende Ende des Kelches mit dem Säulenkern verbindend. In diesem Stadium ist uns das Sattelholz auf Tafel 18 und Doppeltafel IV bereits begegnet. Auf der letzten Stufe, von 1600 an, wird der wagrechte Steg ganz weg-

Abb. 61. Madura, Großer Tempel, XVII. Jahrh. Pfeiler mit Ecksäulchen

allgemein, daß man auf Grund ihrer einzelnen Stadien undatierte Bauten neben den sicher datierten ohne weiteres zeitlich einreihen kann. Dieses gewaltige Phänomen einer über Jahrtausende reichenden Stilentwicklung läßt den kurzlebigen europäischen Individualismus weit hinter sich; das Urbild wächst, die Menschen sind nur das Werkzeug zu seiner Verwirklichung.

Die Säulen zeigen eine derartige Fülle verschiedener Formen, daß wir sie nicht alle vorführen können[1]). Abb. 58 zeigt bei A als erstes Beispiel den einfachen quadratischen Pfeiler mit Eckfasung, die Grundform einer unendlichen Zahl von Bildungen durch ganz Indien und durch die ganze folgende Zeit bis auf un-

[1]) Für die ältesten Formen verweisen wir auf: Dr. Ing. Hans Sohrmann: Die altindische Säule, Dresden 1906.

Abb. 62. Tanjur, Subrâhmanya-Tempel, XVIII. Jahrh., Pfeiler der Eingangshalle

sere Tage. Das zweite Beispiel, bei B, ist eine ähnliche Bildung auf quadratischem Grundriß wie die dem nordindischen Baugebiet angehörende schöne Rundsäule über quadratischem unteren Teil, Abb. 59, sie findet sich im Felsentempel der Insel Elephanta (Abb. 4). Der Kapitälwulst samt seinem Unterglied ist bei beiden ähnlich profiliert. Das Sattelholz ist bei beiden gleich gebildet. Die weiteren Beispiele vier- und mehrkantiger Stützen zusammen mit allen auf den früher vorgeführten Abbildungen und Tafeln ergeben zwei Haupttypen: 1. der schlanke Schaft mit weitausladendem Kapitäl und ausgebildetem Hals, 2. der vierkantige Pfeiler mit Abfasungen ohne Kapitäl. Beide sind, zu einer Gruppe vereint, beim Beispiel von Velur, Doppeltafel IV, besprochen worden.

Vom ersten Typus gibt Abb. 60 eine zu einem Bündel vereinigte Gruppe, die beinahe an gotische Pfeilerbündel erinnert. Der Pfeiler vom Râjah-Gopuram zu Madura, Abb. 61[1]), mit seinen schlanken Ecksäulchen, die aus schildtragenden Löwen wachsen, läßt an Frührenaissancebildungen denken, wobei freilich von europäischem Einfluß keine Rede sein kann. Die feine und bewegte knaufartige Kapitälbildung, der kontrastreiche Wechsel glatter Flächen mit ausdrucksvollem Ornament sind hier besonders hervorzuheben. Abb. 62 zeigt außer dem schonerwähnten letzten Stadium des Sattelholzes wieder die beiden Pfeiler-Typen vereinigt, aber in anderer Weise als zu Velur (Doppeltafel IV). Die früher als Gruppe nebeneinandergestellten Freipfeiler sind nun zu einer Masse, zu einem Bündel verschmolzen, wie auch in Abb. 60 und 61. Dies ist ein weiteres Merkmal der fortschreitenden Entwicklung. Noch ein Drittes zeigt Abb. 62: Auf dem quadratischen Klotz in halber Höhe des Hauptpfeilers ist ein Ornament, größer gezeichnet in Abb. 62a. Das halbe Pferd geht über in krauses Ornament, in dessen Hauptranke es noch eine gewisse Fortsetzung findet. Die Reliefbehandlung ist vorzüglich.

Abb. 60. Tinnevelli, Pfeilerbündel, XVII. Jahrh.

Abb. 62a. Tanjur, Subrâhmanya-Tempel, XVIII. Jahrh., Mittelornament des Pfeilers von der Eingangshalle, Granit

Der zweite Typus der Stützen, der vierkantige Pfeiler mit Abfasungen, ist in Abb. 63 in einem hölzernen Vorbild vertreten. Basis, hohes Kapitälstück und Mittelklotz quadratisch, die beiden verbleibenden Teile des Schaftes achteckig gefast. Dann klingt die Fasung noch nach in eingekerbten, rechtwinklig um die Ecke geführten Profilen an Basis und Kapitäl, dessen Hals auf den Eckblättern der Fasen qua-

[1]) Gesamtansicht der Wand siehe G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie, Paris 1914, T. I, PL. XLVIII.

Abb. 63. Kandy, Ceylon, Buddha-Tempel, Holzpfeiler

dratisch aufsitzt. Das reiche, schlicht und flächenhaft gearbeitete Ornament ist in seinem Wechsel pflanzlicher und geometrischer Formen besonders reizvoll. Leider fehlen uns Anhaltspunkte zur Datierung dieses Pfeilers; er ist jedoch sicher älter als das nun folgende Gegenbeispiel in Stein: Tafel 23. Bei einem Vergleich dieser Pfeiler mit denen von Doppeltafel IV und Tafel 18 von Velur fällt sofort die Neigung zur Steigerung der Profilvorsprünge auf: die vielseitigen Bänder inmitten der abgefasten Teile des Schaftes springen weit über das Pfeilerquadrat hinaus, während ihm die Bänder zu Velur eingeschrieben bleiben. Dagegen sind die schmückenden Figurenreliefs ähnlich behandelt. Das Sattelholz in seinem letzten Stadium ist deutlich zu sehen. Schöner als die Pfeiler ist die Einfassung dieser Tempeltür gebildet. Das kräftige Rankenornament mit Figuren findet in dem begleitenden feingezackten Blattwerk einen vorzüglichen Kontrast, daneben bildet die schmiegsame Blattwelle als weitere Steigerung beinahe eine glatte Fläche, aus deren Rand sich nur die Blattspitzen in regelmäßiger Reihe heben, während die Blätter nur als Zeichnung wirken. Im Gegensatz zu dem mächtigen Hauptornament ist dann die Ranke am untern Teil der Seitenfläche des Pfeilers wieder ganz flach gehalten. So sieht man bei näherer Betrachtung, mit welcher künstlerischen Überlegung die Schöpfer südindischer Bauten am Werke waren.

Abb. 64 zeigt dann noch eine Säule mit einer Besonderheit: die Basis ist als Gefäß geformt, seinem Rande entsprießen vier Eckblätter, die sich als herüberhängende Ranken der umschriebenen Würfelform einfügen. Wir haben diese Form schon im Hintergrund von Abb. 12 als Basis und als Kapitäl kennen gelernt. Sie gehört überwiegend dem nordindischen Formenkreis an und wird uns später nochmals begegnen. In Südindien kommt sie wohl nur ausnahmsweise vor. Über dieser Basis erhebt sich ein runder, mit feinen Rankenleisten gezierter Säulenschaft, der wieder zeigt, wie die Inder den Maßstab ihres Ornamentes der Form anzupassen verstanden.

In Abb. 65 ist dann das Steinsäulchen ohne trennende Stege vom Rankenornament ganz übersponnen, aber trotzdem klingt die senkrechte Teilung leise nach in der regelmäßigen Anordnung der Ranken, die der besten romanischen Goldschmiedearbeit nichts nachgeben. Ganz hervorragend ist die Überführung vom untern quadratischen Sockel in den Säulenschaft. Kühner und einfacher zugleich ist das Herauswachsen der Ranke aus dem Stiel des großen Sockelblattes nicht zu denken; dabei ist dieses große Blatt in viele starkgeschweifte Blattenden zerlegt, deren Maßstab die obenfolgenden feiner gebildeten Ranken aufs beste vorbereitet.

Abb. 68. Tinnevelli, Pfeilersockel mit Tänzerinnen

Abb. 64. Madura, Großer Tempel, Säule

Abb. 66 gibt ein tief gehauenes Rankenornament mit Figuren, bei dem sich der Vergleich mit romanischem Stil wieder ohne weiteres aufdrängt, besonders auch wegen Einhaltung der begrenzenden Oberfläche, nur ist das indische Ornament flüssiger und federkräftiger; die feine Ranke neben der stärkeren Hauptranke steigert die Bewegung außerordentlich und zugleich schafft sie zwischen Hauptranke und Figur eine zarter gebildete Zone, welche beide mächtiger hervortreten läßt.

In Abb. 67 folgen zwei gefesselte Sklavinnen, sie sind in ausdrucksvollster Stellung nach außen hin symmetrisch, nach der Mitte zu ungleich gestaltet.

Abb. 68 zeigt einen Pfeilersockel mit Tänzerinnen, die trotz ihrer übertriebenen Bewegtheit der Grazie nicht entbehren;

es soll eben auch hier die Bewegung zum deutlichen Ausdruck gebracht werden, die Vorstellung des Sichherumdrehens. So ist figürliche und ornamentale Plastik überall mit der Architektur unzertrennlich verwachsen, sie drückt mit ihr zusammen den Baugedanken aus, beide bedingen und stützen sich gegenseitig und bilden in dieser Vereinigung ein festgewachsenes Ganzes, eine wunderbare, vorbildliche, man möchte sagen: beneidenswerte Einheit.

Die vorgeführten Beispiele plastischer Ornamentik geben einiges wenige aus der unbeschreiblich großen Fülle von Schmuck, womit die Gebäude oft überladen, oft aber auch mit weiser Verteilung geziert sind. Hier zeigt sich der grundlegende Unterschied von der griechischen Baukunst am einschneidendsten. „Den Griechen standen nicht die Schätze und Sklavenhände der ägyptischen und persischen Könige zur Verfügung; sie hatten keinen dienstwilligen Pöbel zur Ausführung ihrer Werke sie suchten durch Schönheit und Wahl der Form die Überlegenheit zu gewinnen, die man ihren Kunstwerken zugestehen muß. So vermieden sie bei ihren Bauten die Menge der architektonischen Motive, eine Überladung mit Ornamenten, eine Anhäufung überraschender Einzelheiten; bei den Tempeln, den öffentlichen Bauten und Wohnhäusern ist die Einfachheit das oberste Gesetz. Die Arbeiter waren stolz auf ihre Leistungen und blickten mit Selbstgefühl auf dieselben. Diesem Umstande ist es zu danken, daß die meisten Griechenwerke eine so tadellose Ausführung zeigen.“[1])

Nun, dieselbe tadellose Ausführung der Bauten kann auch der indischen Kunst nachgerühmt werden. Granit, Sandstein und Marmor sind von den Indern in vollkommener Weise bearbeitet und aufgebaut worden.

Abb. 65. Madras, Museum, Steinsäulchen

Abb. 67. Madras, Museum, gefesselte Sklavinnen, 1:2

Abb. 66. Madras, Museum, Steinornament

Moderne Bauten

Es mag von Interesse sein, was E. B. Havell über die Ausübung der noch heute lebenden Baukunst schreibt[2]):

„Beim Bau eines Hauses beziehen die Werkleute alle regelmäßig ihren Lohn, aber bei besonders schwerer Arbeit oder bei Ausführung feiner und schwieriger Stücke werden ihnen süße Speisen, Tabak oder Sorbett freigebig gespendet. Wenn ein Bildhauer einen geschnitzten Pfosten oder Sturz für ein Fenster oder eine Tür fertig hat, so bekommt er einen freien Tag, an dem er sein Werk ausstellen darf. Er setzt sich damit dem Neubau, den es schmücken soll, gegenüber und breitet ein Tuch davor auf dem Boden aus und nimmt Glückwünsche und Gaben seiner bewundernden Mitbürger entgegen. Oft schon ist die Ausbeute für ein besonders gutes Werkstück auf 100 Rupien gestiegen.“

Wie heute noch der Werkmeister seinen Bauriß an die Wand malt, mag die dem zitierten Buch von Havell entnommene Abb. 69 zeigen. Einen eben fertiggestellten Backsteinbogen gibt Abb. 70, eine modernere Tempelhalle Abb. 71, und wie heute noch Städte gebaut werden, zeigt Abb. 71a. Freilich, das englische System von importierten, europäisch gebildeten Architekten ist der Entwicklung der einheimischen Kunst zum Unheil gediehen und es ist ein großes Verdienst E. B. Havells, hier einen Mangel des Kolonialorganismus aufgedeckt zu haben und mannhaft für gründliche Abhilfe eingetreten zu sein. Diesen Bestrebungen, welche die heimische Kunst

[1]) Josef Durm, Die Baukunst der Griechen, 3. Aufl., Leipzig 1910, S. 11.
Auch die griechische Baukunst entstammt dem Holzbau, wie Paul Sarasin in der Zeitschrift für Ethnologie (1907, Heft 1 und 2, und 1910, Heft 3 und 4) neuerdings und mit neuen Belegen nachgewiesen hat. Durm will zwar in seinem oben zitierten Werk für den dorischen Stil von einer Entstehung aus dem Holzbau nichts wissen, für den jonischen gibt er ihn aber zu. Wir können uns hier auf diese Streitfrage nicht einlassen, möchten aber die höchst interessante Lektüre beider Autoren jedem empfehlen.

[2]) E. B. Havell, Indian architecture, London 1913, S. 237.

noch hart vor ihrem Ende vom Untergang retten wollen, wünschen wir den besten Erfolg. Der Aufbau von Neu-Delhi[1]) durch ausschließlich indische Kräfte soll nach Havells Vorschlag den Anfang machen. Eine Antwort auf Havells Aufruf ist eine Sammlung moderner indischer Bauten[2]). Sie enthält den Hinweis auf Neu-Delhi, das von einheimischen Baumeistern erbaut werden soll und zugleich eine große Zahl schöner Neubauten in altindischem Stil als Beweis, daß die alte Kunst noch heute lebt und den heutigen Bedürfnissen gerecht wird. Außer vielen Privathäusern, Palästen und Tempeln wird eine noch im Bau begriffene große Moschee in Bhopal vorgeführt. Sehr lehrreich ist in dem Buche die eingehende Beschreibung der Pietraduratechnik, der Herstellung von Marmorgittern und des ganzen Baubetriebs. „Für alle Künstler, Architekten und Kunsthandwerker Europas ist die Tatsache, daß die Kunst Indiens eine ununterbrochene Tradition von ältester Zeit her erhalten hat, eine Angelegenheit von tieferem Interesse als die Pracht der alten Baudenkmäler."

Nach E. B. Havell.

Abb. 69. Werkmeister, einen Tempelriß an die Wand zeichnend

Aus dem Buche geht hervor, daß die Organe des Archaeological Survey bei ihren Inspektionen Aufnahmen moderner Gebäude machen und sich nach deren Schöpfern erkundigen. Es gibt sich das allgemeine Streben kund, die einheimische Kunst zu fördern und zu Ehren zu ziehen und ihr staatlichen Schutz angedeihen zu lassen. Eine schöne und gewiß lohnende Aufgabe, die sich die englische Kolonialregierung gestellt hat.

Farbige Dekoration

Auf die farbige Dekoration haben wir möglichst viel Aufmerksamkeit verwendet und ihr eine größere Zahl von Tafeln gewidmet. Sie wird im Anschluß an jede Baugruppe zu besprechen sein.

Neben der Bemalung plastischer Formen, von der die Ansicht des Tempels in Chidambaram (Tafel 16) ein Beispiel zeigt, sind es auch gemalte Ornamente, die namentlich das Innere von Gebäuden zieren. Hiefür gibt Tafel 24 mehrere Beispiele aus Kandy auf Ceylon. Die Deckenkassette links bietet ein in Form und Farbe interessantes Ornament. Es wird wohl nicht über das 17. Jahrhundert zurückreichen, aber bei der unglaublichen Stabilität der indischen Stile mag es auch für frühere Formen typisch sein. Man beachte die Folge gleichgestalteter Blätter, die der Ranke entlang wachsen; sie finden sich in ähnlicher Gestalt und Anordnung am Holzhaus in Ahmedabad (Doppeltafel XI, oben). Diese Ranken umschließen acht große Blumen, die sich durch ihre grauroten Blätter kräftig aus der hellen Umrahmung herausheben; es sind echt indische Gebilde. Die Palmetten mögen Weiterbildungen des in Abb. 13 und Tafel 4 vorgeführten Typus sein. Der Buchdeckel, Tafel 24, unten links zeigt ein schönes Ornamentband mit gut verteilter Farbe und trefflicher Ecklösung des Rankenornaments. Die Decke der Tempelvorhalle (rechts davon) ist abgesehen vom einfassenden Ranken- und Palmettenornament mit lauter Rosetten geschmückt und die Balken ebenfalls. Dieser Schmuck findet sich auch auf dem Festland an Decken und Balken wieder, so in plastischer Gestalt an den Balken des schon erwähnten geschnitzten Holzhauses im weitentfernten Ahmedabad (Doppeltafel X und XI). Der schräg vertiefte Türrahmen, Tafel 24 unten rechts, zeigt in der Mitte des Türsturzes ein symmetrisches Blatt, dem sich zu beiden Seiten nach den Ecken hinwachsende Blätter anschließen; an den Türgewänden wach-

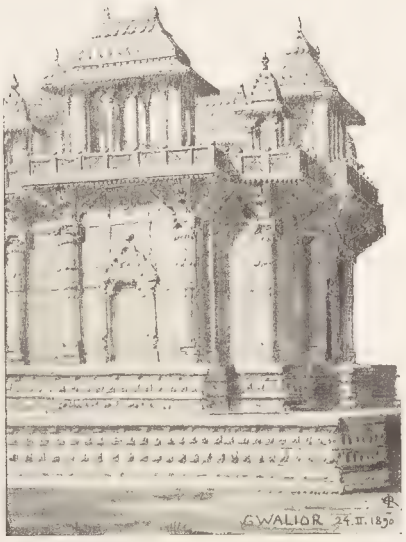


Abb. 71. Gwalior, moderne Tempelvorhalle

[1]) Gesamtplan von Neu-Delhi in: Dr. A. E. Brinckmann, Handbuch der Kunstwissenschaft, Stadtbaukunst Abb. 141, Berlin-Neubabelsberg 1920.

[2]) Gordon, Sanderson and J. H. Marshall, J. H. Report on modern Indian architecture. Types of modern Indian buildings at Delhi, Agra, Allahabad, Lucknow, Ajmer, Bhopal, Bikanir. 4°. Allahabad 1913.

sen die Blätter von unten nach oben, um sich dann mit denen des Türsturzes in einem Eckblatt zu begegnen. Die mächtigen Blätter sind durch farbige Streifen fein gegliedert und beleben die glatte Fläche nachdrücklich, so daß man sich in das Tempelinnere unwiderstehlich hineingezogen fühlt.

Tempel im Dekkhan und in Maisur, Châlukya-Stil

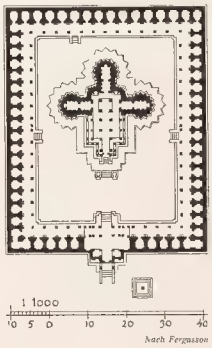
Westlich und nördlich vom Gebiet der südindischen Drávidabauten finden wir die Vereinigung von Vischnu- und Schivatempeln und zwar im mittleren Dekkhan mit einem südlichen Ausläufer bis zum Staat Maisur. Im Gegensatz zu den südindischen Tempeln mit ihrem durchweg quadratischen Zellagrundriß mit rechteckig vorgekröpften Bauteilen zeigen diese Tempel einen sternförmigen Grundriß. Oft ist ein zentrales Mandapam von drei Tempeln umgeben. Diese Tempel stammen meist aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die bedeutendsten Bauten befinden sich in Halebîd.

Ein Beispiel zeigt Abb. 72 aus dem Jahr 1270. Die Gesamtanlage ist streng symmetrisch, aber ihre Maße sind bedeutend kleiner als bei südindischen Tempelanlagen. Die Schichtung der Pyramide ist ähnlich, aber sie baut sich aus anders gestalteten Elementen auf. Das Hauptgeschoß zeigt ebenfalls wagrecht geschichteten Sockel und vordachartiges Deckgesimse, aber die aufstrebenden Pfeiler sind laubwerkumwundene Figuren statt architektonischer Gebilde. Der sternförmige Grundriß an Stelle des quadratischen stellt den einschneidendsten Unterschied dar; er geht durch vom Sockel bis zum Abschluß der Pyramide.

Abb. 73 und Tafel 25 zeigen Pfeiler von der Vorhalle eines Châlukya-Tempels in Hanamkonda bei Haiderabad. Der quadratische Pfeiler bildet noch den unteren und mittleren Teil des Schaftes, der dann achteckig gefast und dazwischen rund ausgedreht ist, auch das Kapitäl, das zweimal übereinander dieselbe Form wiederholt, scheint aus der Drehbank hervorgegangen. Ganz ähnlichen Rundprofilen werden wir bei spätern islamisch-indischen Bauten wieder begegnen. Wenn nun auch diese Pfeiler allzusehr den Eindruck von Holzdrechslerarbeit machen, im Detail weisen sie vortreffliche Ornamente auf, die beinahe wie getriebenes Metall wirken und durch ihre Feinheit die glatten Flächen nachdrücklich als Gegensatz herausheben. Das durchbrochene Gitterwerk neben der Türöffnung ist ähnlich gebildet wie die in den Mittelgang des Kalyâna-Mandapams zu Velur (Tafel 18) hereinragenden Gitterstreifen. Und so finden sich viele Anklänge an die südindische Behandlung von Profilen und Ornamentik, welche die Rassen-Einheit der Schöpfer wohl erkennen lassen. Die durchbrochenen Türstürze setzen das seitliche Gitterwerk der Türen in kühner ornamental-figürlicher Gestaltung fort mit kräftiger Bildung und doch flächenhaft zusammengefaßt.

Nach E. B. Havell

Abb. 71 a. Gwalior, Lashkar, moderne Straße



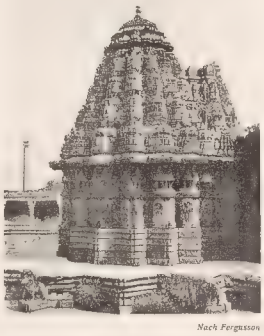
Nach Fergusson

Abb. 72. Sonmâthpur, Kesava-Tempel 1270

Abb. 70. Backsteinbogen

Tempel in Nordindien

Die Abb. 74—74 b geben zunächst die Entwicklung nordindischer Pfeiler aus den alten Höhlenbauten. Im 1. Jahrh. nach Chr. sehen wir noch einen Pfeiler ganz ähnlich dem Zaunpfeiler von Abb. 13 aus dem 3. Jahrh. vor Chr. Dann schiebt sich im Beispiel des



Nach Fergusson

Abb. 72 a. Sonmâthpur, Kesava-Tempel

Nach E. B. Havel.

Abb. 74 c. Ajantâ, Kapitäl von der sog. College-Hall, spätere Phase der Ajantribauten

Abb. 73. Hanamkonda, Hindutempel, 1163, Tür der Zella (Vimâna)

5. Jahrhunderts ein Rundkern ein; während die alten Rosetten noch die Flächen der quadratischen Teile füllen, werden ihre über den Rundkern vorragenden Ecken als Eckblätter gebildet; schließlich kommen die Rosetten in Wegfall und die Eckblätter hängen nur noch über den Wulst des Kapitäls herunter. Dies ist nun freilich nicht die einzige Säulenform Nordindiens, aber doch eine besonders charakteristische. Wir geben in 74 c ein vorzügliches Beispiel aus dem 7. Jahrhundert. (Vgl. Abb. 12 rechts und 64.)

Nördlich vom Gebiet des Châlukya-Stils, über das ganze Indus- und Gangestal bis an die Grenzen von Kashmir herrscht der Vischnu-Tempel vor mit der durch aufstrebende Rippen gekrönten Pyramide über der Zella. Den oberen Abschluß dieser bauchigen Pyramide bildet ein gerippter Rundkörper, es ist die Amalaka, die Frucht der blauen Nymphaea, Vischnus Abzeichen, mit einer Spitze gekrönt.

Die bekanntesten Tempel sind die von Bhuwaneswar in Orissa und von Khajrâho; sie gehen bis ins 7. Jahrhundert zurück; die schönsten stammen aus der Zeit um 950 bis 1200 nach Chr. Wir geben in Abb. 75 und 75 a den großen Tempel von Bhuwaneswar aus dem 10. Jahrhundert mit Vorhallen aus dem 12. Jahrhundert (diese im Grundriß, Abb. 75, durch Schraffur von dem schwarz angelegten älteren Hauptbau unterschieden). Aus einer Umgebung zahlreicher Kleintempel hebt sich die gegen 60 m hohe Pyramide des Haupttempels beherrschend heraus. Die aufstrebenden Vertikalrippen biegen sich oben in feinempfundener Kurve ein und bilden mit ihren stufenförmigen Vorkröpfungen eine wohlangepaßte Basis für die kreisrunde Amalaka, deren schlanke Spitze die Vertikalbewegung ausklingen läßt. Das wagrecht geschichtete Dach der Vorhalle bildet dazu einen starkbetonten Gegensatz. Der Schnitt, Abb. 75 b, zeigt die innere räumliche Ausbildung eines ähnlichen Tempels. Die Vorhalle birgt in ihrem geschichteten Dach eine kreisrunde Kuppel aus vorgekragten Schichten, eine Deckenbildung, die uns später noch eingehend beschäftigen wird. Abb. 76 zeigt einen kleinen Tempel der Frühzeit aus Backsteinen, die sich ganz besonders gut eignen zu einfacher Ausbildung der wagrechten Profilierung aufstrebender Vertikalrippen. In Abb. 77 sehen wir dann ein ornamental aufs reichste ausgebildetes Stück vom Hauptgeschoß eines ähnlichen Tempels. Das kräftig eingerollte Rankenornament erinnert an beste Holbeinsche Bildungen; es bleibt durchgehend hinter der Oberfläche und die einfassenden Ränder geben den starkbewegten Ranken einen ruhigen Abschluß. Interessant ist die schachbrettartig behandelte Grundfläche; sie wirkt wie grobgewobene Stoffbespannung. Die schönbewegte Relieffigur steht sicher in ihrem Rahmen und die feinen Perlschnüre des

Abb. 74. Pfeiler von Nâsik

Abb. 74 a. Pfeiler von Ajantâ

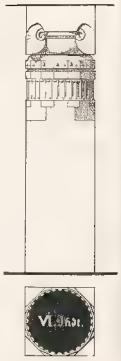


Abb. 74 b. Pfeiler von Ellôra

Pfeilerdaches darunter lassen die tiefergearbeiteten Rankenbänder um so kräftiger wirken. Abb. 78 zeigt dann noch eine eigentümliche Deckenbildung aus dem mehr sakral als architektonisch berühmten Jagannâth-Tempel von Puri. Jagannâth, der „Herr der Welt", ist Vischnus freundlichste Verkörperung; zu ihm strömen bei den 24 großen Festen über 100000 Pilger aus ganz Indien zusammen. Beim Hauptfest im Juni oder Juli werden die Götterbilder auf schweren Prunkwagen von Tausenden von Pilgern zu dem „Landhaus" des Gottes gezogen. Der größte dieser Wagen mißt 9 m im Geviert, ist fast 15 m hoch und hat 16 Räder von 2 m Durchmesser. Wir werden später in Tafel 32, 33 und Abb. 95 zwei weniger große Prozessionswagen aus Südindien vorführen. Die Vorhalle, Abb. 78, zeigt wieder vorgekragte Schichtung der Decke, aber nicht in kreisrunder Führung wie der Schnitt 75b, sondern geradlinig den Wänden entlang. Eigentümlich ist auch das vom Pfeilerkapitäl zur Wand geführte Gebälkstück mit seinen Reihen von Figurennischen.

Abb. 75a. Bhuwaneswar, Großer Tempel, X. Jahrh.

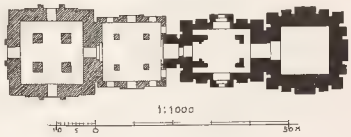


Abb. 75. Bhuwaneswar, Großer Tempel

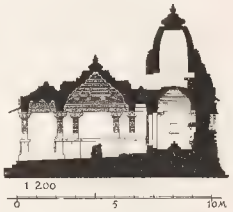


Abb. 75b. Schnitt durch einen nordindischen Tempel

Der Wiswanâth-Tempel zu Khajrâho, Tafel 26 (Grundriß eines ähnlichen Tempels Abb. 79), ist schon weiter entwickelt: der Umgang um die vier Pfeiler der Vorhalle geht hier auch um die Zella herum und vor die Vorhalle legt sich eine offene Pfeilerhalle; an die Hauptpyramide über dem Vimâna legen sich Nebenpyramiden mit selbständigen Amalakakrönungen und tiefer unten sind noch weitere kleine Eckpyramiden, so daß ein ganzes Bündel von Pyramiden verschiedenster Höhe und Größe entsteht. Damit ist die einheitlich großzügige Form der Pyramide von Bhuwaneswar aufgegeben und eine neue kombinierte Form geschaffen, die nun in den meisten nordindischen Tempeln vorherrscht. Trotz des ungeheuren Reichtums an Ornament ist alles mehr in Flächen gebannt als an den stärker gegliederten und mit Plastik reicher geschmückten Tempeln Südindiens. Die straffe Geschlossenheit der aufstrebenden Flächen und Kanten sichert den Hauptlinien die Herrschaft über die unendlich vielen reichgezierten Kleinteile. Die Zella- oder Vimânapyramide hebt sich deutlich ab von den untergeordneten Pyramidendächern der Vorhallen durch ihre aufstrebenden Rippen, zu denen die wagrecht geschichteten als zweiten Ranges in ausgesprochenem Gegensatz stehen. Über dem wagrecht geschichteten Sockel bilden die Pfosten der Brüstung einen starken Gegensatz. Abb. 80 gibt die Teilansicht eines anderen Tempels von Khajrâho, die auch den eben besprochenen Tempel näher erklärt. Die krönenden Stirnziegel der Sockelprofile, sowie die Randblätter der Hängeplatten, ebenso die Kleingiebelbildungen am oberen Ende der Abbildung werden wir bei den späteren islamischen Bauten Ahmedabads im II. Teil wiederfinden.

Am Sockel des Jagannâth-Tempels in Udaipur, Abb. 81 und 81a, sind die Pfosten der Brüstung mit Figuren geschmückt über einer Menge reichskulpierter Friese, die sich durch verschiedene Grade des Reliefs gut voneinander scheiden. Besonders fesseln die Ornamente des untersten und obersten Gliedes. Unten sind es krönende Halbrosetten und kühn aufgeworfene

Abb. 76. Purjâripatl, Zentralprovinzen, Vischnutempel

Blätter, wie sie in vielfachen Spielarten Sockel und Deckgesimse fast aller indischen Bauten krönen; oben ist es ein der ausgebogenen Fläche angeschmiegtes Blatt mit Blütenstengeln, dessen flache Behandlung das Deckprofil zu imponierender Geltung bringt, gerade im Gegensatz zur tiefen Reliefbehandlung der übrigen Teile.

Einem Vergleich mit dem Wandsockel von Velur, Tafel 20, kann der Sockel von Udaipur kaum standhalten: es lebt in Südindien ein feineres Gefühl für plastische Veredlung von Flächen und Profilen; auch der Aufbau der nordindischen Tempel mit den stufenförmig ansteigenden Pyramiden wird übertroffen durch den einfachen Gegensatz des wagrechten südindischen Mandapams zur Vimânapyramide (Abb. 43 und Doppeltafel V), und in der reichen Gesamtanlage lassen die südindischen Tempel die engbegrenzten nordindischen vollends zurück.

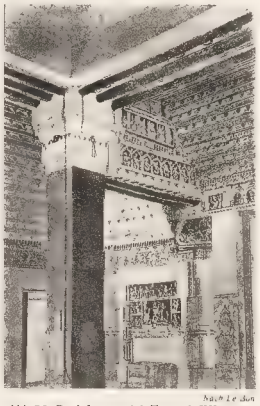
In Benares, Tafel 27, ist der Grundplan der zahlreichen Tempel fast immer derselbe. Um einen viereckigen Hof ziehen sich Säulenhallen, der Mittelbau, der das Götterbild oder das Lingam enthält, ist gewöhnlich von einem Turmbau oder auch von einer Kuppel überragt. Das höchste Ansehen genießt der Goldene Tempel, ein gedrückter und überladener Bau aus dem Ende des 18. Jahrhunderts[1]).

Ein vom gewöhnlichen Typus abweichendes Beispiel zeigt der Tempel zu Kâlka, Tafel 27. Hier ist die Turmpyramide zur Kuppel geworden, die aber noch die vorgekröpften Seitenpyramiden in zarter Andeutung bewahrt hat. Kuppel und Bogen verraten bereits islamischen Einfluß. „So häufig man in islamischen Bauten Hindueinflüsse finden kann, so selten sind islamische Einflüsse im Hindukultbau; dieser hier ist ganz durchtränkt damit: sehr interessant z. B. die spitzbogigen Blendarkaden an der Trommel“ (Bemerkung von Dr. E. Gratzl). Für die Datierung des Bauwerkes mangeln Anhaltspunkte. Das Ganze hat schöne Verhältnisse, die Kuppel dominiert mächtig und wirkt sehr elegant.

Leider fehlt uns für die nordindischen Tempel eine systematische Stiluntersuchung, wie sie G. Jouveau-Dubreuil für Südindien geschrieben hat; auch unsere Beispiele sind weniger zahlreich als die für Südindien gegebenen.

Nach William Cohn

Abb. 77. Konârak, Sonnentempel, XIII. Jahrh.



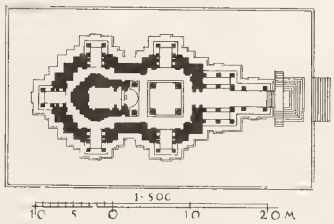
Nach Le Bon

Abb. 78. Puri, Jagannâth-Tempel, XII. Jahrh.

Jaina-Tempel

Blütezeit 11.—13. und 15. Jahrhundert

In ähnlichen Bauformen wie die nordindischen Hindutempel, aber in anderer Anlage sind die Tempel der Jaina-Religion erbaut. Diese Religion ist dem Buddhismus nahe verwandt und im Nordwesten, Westen und Süden Indiens verbreitet. Gestiftet wurde sie von Buddhas älterem Zeitgenossen, der Mahâvîra, der große Held, oder Jina, der Sieger benannt wird. Sie ist in Lehren und Gebräuchen dem Buddhismus so ähnlich, daß man die Jainas lange Zeit für eine buddhistische Sekte gehalten hat. Sie erkennen aber die substantielle Existenz der Seele an, die Buddha geleugnet hat und fassen den Zustand der aus dem Kreislauf der Existenzen erlösten Seele auf als Fortleben im Himmel des Jina; sie legen der von Buddha verworfenen Askese großen Wert bei und kennen keine Toleranz gegen Andersgläubige. Eine gewaltige Menge ihrer heiligen Stätten füllt das Land. Sie haben aber gleich



Nach Fergusson

Abb. 79. Khajrâho, Kandârîya Mahâdeo-Tempel, X. Jahrh.

[1]) Benares, am linken Ufer des Ganges, ursprünglich Vârânasi, von den Hindus noch mit dem sanskritischen Namen Kâschi benannt, war schon in vorgeschichtlicher Zeit ein heiliger Ort, vom 6. Jahrh. vor Chr. bis ins 3. Jahrhundert nach Chr. ein Hauptsitz des Buddhismus und ist seitdem der religiöse Mittelpunkt des gesamten Hinduismus und als solcher auch den Jainas und den Sikhs heilig. 1194 vom Sultan Mohammed Ghori erobert, gehörte Benares später zum Großmogulreich und kam 1775 unter die Oberhoheit der Engländer. Aus allen Teilen Indiens strömen die Pilger nach der heiligen Stadt, jährlich etwa eine Million. Sie baden im Ganges, dessen Fluten hier, wo der Strom in nordwärts gewandtem Bogen seinen Ursprung im heiligen Himalaya nochmals begrüßt, besonders sündentilgend wirken. Alte Leute erwarten gerne in Benares den Tod, damit die Überreste ihrer Leichen nach der Verbrennung dem heiligen Strom überliefert werden und sichern sich so den sofortigen Eingang in Schivas Paradies. Die brahmanische Gelehrsamkeit wird eifrigst gepflegt in mehreren Schulen, an denen die Pandits unterrichten (nach Baedeker).

den Buddhisten ihre Blüte längst hinter sich und die meisten ihrer heiligen Stätten außerhalb Gujerat sind jetzt Ruinen.

Charakteristisch für die Jaina-Tempel sind die Kuppeln tragenden Säulenhallen, ihre berühmtesten Exemplare die weißen Marmortempel auf dem Berge Abû (siehe Band 3, Abb. 118–120, Tafel 42 und 43).

Wir geben auf Tafel 28 den kleinen Jaina-Tempel zu Amber, bestehend aus einer offenen Halle mit einer kleinen Zella gegenüber dem Eingang, die ihre Turmpyramide unter dem Dach der Halle birgt. An die reichgegliederte achteckige Pyramide schließen sich vier kleine Eckpyramiden; sie erheben sich über dem charakteristischen indischen Vordach, das an den islamischen Mogulbauten vielfach wiederkehrt. Neben den glatten Platten dieses Vordaches wirken die Pyramiden, sowie auch die Pfosten mit den stützenden Konsolen um so reicher. Der mit Tierfriesen geschmückte Sockel hat große Ähnlichkeit mit Sockeln älteter Bauten in Anurâdhapura auf Ceylon, einer der vielen Beweise für die Stabilität indischer Stilformen. Wie sehr das Ganze den ursprünglichen Holzbau verrät, bedarf keiner Bekräftigung. Der Aufstieg zu diesem Tempelchen ist sehr hübsch angelegt, auch der schon erwähnte Tempel in Udaipur, Abb. 81, zeichnet sich durch eine schöne Treppenanlage aus. Das zu dem kleinen Tempel von Amber gehörige Priesterhaus zeigt Abb. 82. Schön wirkt die geschlossene Front im Gegensatz zu dem offenen Tempelpavillon, der dann doch wieder in den diese Front krönenden Pavillons seinesgleichen findet.

Tafel 28 zeigt die Außenansicht der Tempel auf dem heiligen Berg Satrunjaya bei Pâlitâna. Schon im 10. Jahrhundert wurden die ersten Tempel gebaut, aber im 14. und 15. Jahrhundert von den Mohammedanern zerstört; von da an erhoben sich bis in die Neuzeit zahlreiche Neubauten. Wie

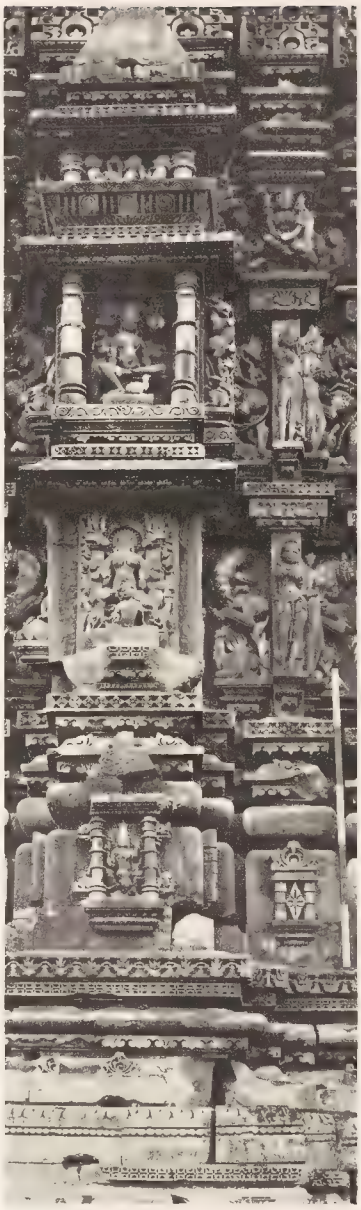


Abb. 80. Khajrâho, Detail von einem Tempel

beim Vischnutempel hebt sich die Zellapyramide mit ihren aufstrebenden Rippen deutlich ab vom wagrecht geschichteten Dach der Vorhalle. Die ganze Anlage ist umschlossen von einer Befestigung, deren wagrecht gedehnter Abschluß die vielen Kuppeln und Spitzen um so wirkungsvoller herauswachsen läßt. Die Ansicht gibt einen Begriff von der malerischen Wirkung dieser Tempel, die mit ihrem Reichtum an Kuppeln und Türmen wie verzauberte Juwelen in einsamer Gegend stehen.

Wir werden später noch eingehender auf die Jaina-Tempel zurückkommen und zwar bei Besprechung der Moscheen, in deren Entwicklung sie direkt eingreifen.

Neuere Reformen hat, neben einigen kleineren Sekten, namentlich die Religion der Sikhs angestrebt. Die Sekte ist von einem Hindu aus der Kriegerkaste, namens Nânak (1469 bis 1538), gestiftet worden, um eine Vereinigung von Hindus und Mohammedanern herbeizuführen. Er lehrte die Einheit Gottes, die Gleichheit aller Menschen, die Verwerflichkeit von Götzendienst, Wallfahrten, Zauberwesen und Kastenordnung. Die Sikhs bildeten einen eigenen Staat. Im Widerstand gegen die Verfolgungen der Großmoguln erstarkten sie zu kriegerischer Tüchtigkeit und errangen im Laufe des 18. Jahrhunderts die Oberherrschaft über das ganze Panjâb und Kashmir. Wir eilen mit ihrer Erwähnung der Entwicklung voraus, aber ihr Hauptheiligtum gehört noch zu den Tempeln, darum sei es hier angefügt.

Es ist dies der Goldene Tempel in Amritsar, Tafel 29 und Abb. 83, in einem 1577 angelegten Teich (Amrita Saras, Teich der Unsterblichkeit), der 143×155 m mißt bei einer Tiefe von 5 m, umzogen von steinernen Stufen für die religiösen Bäder, wie solche um die Teiche südindischer Tempel herumführen. Ringsherum zieht sich ein 9 m breites Marmorpflaster, und 84 Pilgerhäuser sind dem

Abb. 81 a. Udaipur, Jagannâth-Tempel, 1652, Sockel

Teich entlang gebaut. In einer Ecke führt eine Treppe durch ein Tor hinunter zum Teich, so daß man von dem herrlichen Anblick überrascht wird.

An einem Platze liegt das „Gasthaus des Ewigen" mit vergoldeter Kuppel, Abb. 83 rechts, dort werden die in Gold und Silber gebundenen Abschriften des heiligen Granth aufbewahrt, der Nânaks Lehren enthält. Täglich wird eines dieser Bücher in feierlichem Zuge früh um 3 Uhr nach dem

Abb. 82. Amber, Kleiner Jaina-Tempel mit Priesterhaus

Tempel gebracht, um von einem Priester den Pilgern vorgelesen zu werden; abends um 11 Uhr wird es zurückgebracht.

Inmitten der Insel, auf die eine Marmorbrücke führt, steht der goldene Tempel, „das hohe Audienzhaus". Über einem Stockwerk aus weißem Marmor mit Pietraduraeinlagen ist alles übrige mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet; allzuviel des Goldes! Die altindische Anlage eines Mittelbaus mit vier Eckpavillons ist uns schon im Teppakulam von Madura (Tafel 3) begegnet. Interessant ist der Versuch, die Achsenverschiebung des Eckpavillons aus der Achse des Erkerfensters darunter auszugleichen durch einen nach der Fassadenmitte hingedehnten Attikasockel. Die vielen Kleinkuppeln finden sich oft an gleichzeitigen Bauten, auch sie sind entsprungen aus der altindischen Vorliebe für die Kleinform. Gut wirkt das Hauptstockwerk über dem geschlossenen Untergeschoß, die Größe seiner Formen wird gesteigert durch die vielen Teilungen des obern Aufbaus.

Die Marmorbrücke führt direkt zur Tempeltür, deren Flügel, Abb. 83 a, nach außen mit Silberplatten belegt sind — rechte Hälfte der oberen Abbildung —, die linke Hälfte zeigt die Innenseite der Türflügel und der untere Teil der Abbildung deren Einzelheiten: Elfenbeineinlagen in Holzgrund, großenteils weiß mit etwas Farbe. Hier tritt schon vielfach der islamisch-indische Zackenbogen als Rahmenteil auf, auch Rankenführung und Blumenbüsche sind islamischen Ursprungs. Die Einteilung des Ganzen und der Wechsel der Füllungsrahmen sind mit großem Geschick gewählt, die Ranken und Blumenbüsche der Füllungen durch zarteres geometrisches Ornament in Zwikkeln und Rahmen herausgehoben und durch ein Rankenband zusammengefaßt, das Ganze ein Werk feiner Intarsienarbeit, wie sie von den Holzkassetten Ahmedabads bekannt ist.

Das Innere des Tempels ist mit der reichsten Ornamentik bemalt, Tafel 30 zeigt ein kleines Stück davon. Die zarten Ranken entwickeln sich mit ihrem Blattwerk und den farbigen Blumen und Knospen als vorzüglich verteilte und abgewogene Elemente. Der Tempel gehört schon den Werken an, die der Verschmelzung islamischer mit indischer Kunst, oder besser: der Aufnahme und selbständigen Verarbeitung islamischen Einflusses durch die Inder ihre Entstehung verdanken.

Kashmir und Nepal

Im Tal von Kashmir befindet sich eine Gruppe von Buddhistischen Bauten aus den Jahren 600 –1100, auf die ich nicht näher eintrete, weil mich unsere Reise nicht so weit geführt hat. Es ist eine Gruppe eigenen Stils, kleine quadratische Tempel mit abgestuftem Spitzdach und Kleeblattbögen über Eingangstür und Nischen, über denen Spitzgiebel in das

Dach einschneiden. Wir geben in Abb. 84 ein Beispiel. Daß auch dieses Dach dem Holzbau entstammt, leuchtet ein. Wir werden als Beweis im III. Teil einen Holzbau aus Kashmir vorführen.

Eine andere Gruppe ebenfalls buddhistischer Bauten ist im Lande Nepal am Südfuß des Himalaya. Dort wohnten bis zum Eindringen südlicher Rassen, die den Hindukult mitbrachten, ausschließlich Mongolen, die auch heute noch überwiegen. Es geht die Rede, in Nepal seien mehr Tempel als Häuser und mehr heilige Bilder als Menschen. Da ich auch dieses Land nicht gesehen habe, begnüge ich mich mit wenigen Andeutungen. Die Bauten werden von mehreren Autoren halbbarbarisch, aber malerisch und anziehend genannt, die tibetanische Bauart aus Holz und Backsteinen, die reiche Bildhauerarbeit, die teilweise reiche Bemalung und glänzende Bronzebekleidung wird hervorgehoben.

Neben Stûpas, die den schon vorgeführten ähnlich sind, finden sich Tempel mit einer ganzen Zahl von Dächern, die nach oben durch Abstufungen kleiner werden, wie dies aus China und Birma bekannt ist; neben Holzbauten solche in Stein, die die Holzformen genau nachahmen, neben Buddhabildern Hindugötter. Wir geben in Abb. 85 den Mahâdeva-Tempel zu Patân. Ein Beispiel dieser wegen schwerer Zugänglichkeit des Landes so selten besuchten Bauten haben wir immerhin doch zu sehen bekommen. Es ist der Nepaltempel und das Tempelhaus in Benares; das ferne Nepal ist in der heiligen Stadt durch einen Wallfahrtstempel vertreten. Vom Tempel stehen nur die beiden Abb. 86 zu unserer Verfügung, vom Tempelhaus gibt Doppeltafel VI eine Aufnahme. Zunächst fällt das zweigeschossige Dach auf mit den aufwärts geschweiften Eckziegeln, dann die Einbindung der Hölzer in die Backsteinwand, die durch Querhölzer durch die Mauerdicke stellenweise verstärkt ist. Offene Hallen hat das Erdgeschoß und die Dachterrasse. Eigentümlich die Verteilung der Fenster, die wie in Nepal durch Holzgitter geschlossen sind. Im ersten Stock bilden die Umrah-

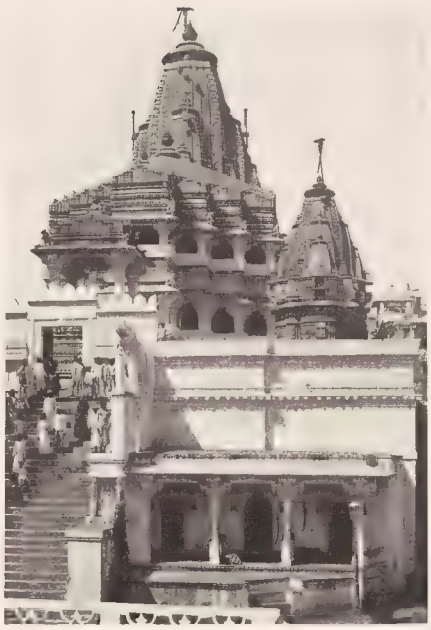


Abb. 81. Udaipur, Jagannâth-Tempel, 1652

mung Geflechte von Schlangen, die an den Enden ihre Schwänze und in der Mitte des Sturzes ihre Köpfe sehen lassen, das kräftige Geflecht wirkungsvoll gesteigert durch ein ganz feines Ornamentband; dann folgt eine schöne Pinienzapfenranke um das halbrunde Fenster und ein Zackenbogen. Die obere Brüstung des Rundbogenfensters im zweiten Stock hat ein Ornament, das zufällig gerade so gut dem romani-

Abb. 83. Amritsar, Goldener Tempel, 1766

schen Stil angehören könnte. Die Blattprofile der Rahmen um die Brüstungsornamente, sowie die Rahmen der viereckigen Fenster zeigen eine indische Eigentümlichkeit, die uns schon bei der Tempeltür von Kandy, Tafel 24 unten rechts, begegnet ist und auf die hier besonders hingewiesen sei: das ist die Bewegung des Blattes von der Mitte bis in die Ecke; dadurch werden unsere europäischen Extraornamente für die Ecke ausgeschaltet und das ganze Rahmenornament entwickelt sich jeweils von der Mitte aus. Bei allen indischen Bauten ist dieser Grundsatz folgerecht durchgeführt. Der

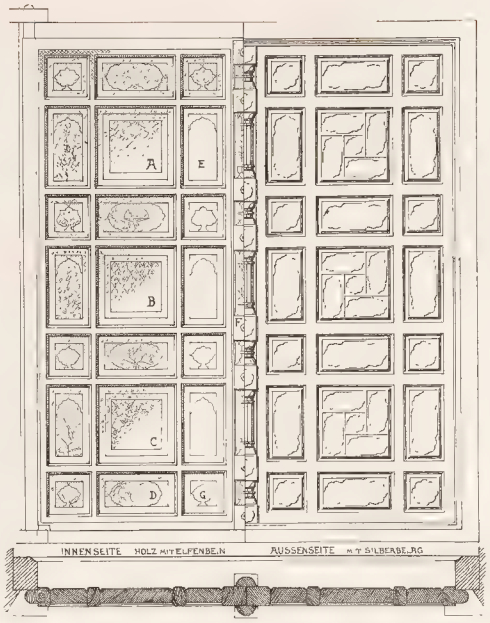
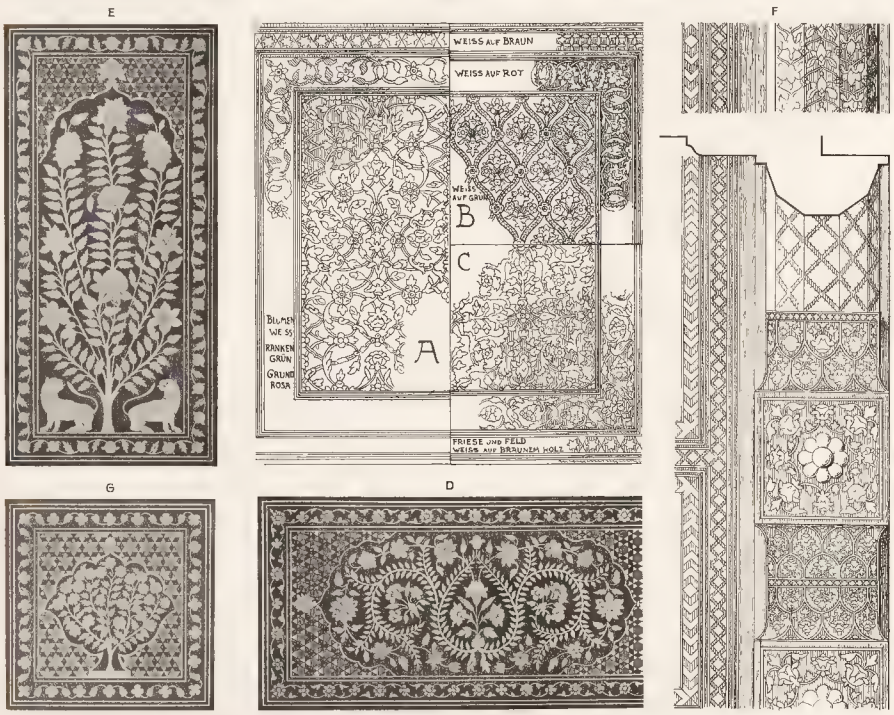


Abb. 83a. Amritsar

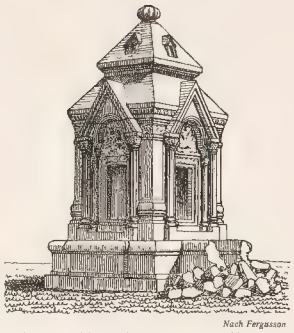
Backsteinsockel vor dem Haus ist unter der Deckplatte umzogen von einem mit Blatt- und Blumenornament geschmückten Profil, das auch unter dem Löwen, Abb. 86a, sichtbar ist. Auch der Beginn jeder Stockwerksmauer ist über den durchlaufenden Holzfriesen mit einem verzierten Backsteinprofil ausgezeichnet. Die Holzfriese zeigen schönes Blattwerk und ganz trefflich gebildet sind die Pfosten und Sattelhölzer der Eingangshalle. Mit diesem Tempelhaus sind wir wieder bei der Holzarchitektur angelangt.

Es war unerläßlich, bei der Entwicklung der indischen

Goldener Tempel, Darshani-Tor, XVIII. Jahrh.



Tempel aus dem Holzbau einige Beispiele von Holzbauten vorzuführen. Wir betrachten diese Seite, ehe wir die Entwicklung der Steinbauten weiter verfolgen, noch genauer und im Anschluß daran die Metallarbeiten, sowie einige kunstgewerbliche Erzeugnisse.



Nach Fergusson

Abb. 84. Pâyer, Kashmir, Vischnu-Tempel, X. Jahrh.
2,40 m im Geviert, Gesamthöhe 6,40 m

Holzarchitektur

Auf die Tempeltür von Amritsar, besprochen bei Abb. 83a, mögen einige weitere Türen folgen.

Das Holztor vom Grabe des großen Mahmud von Ghaznî (997—1030), Abb. 87, wurde 1842 im Afghanenkrieg von den Engländern erbeutet und im Fort von Agra aufgestellt. Als Beispiel der von indischem Einfluß unberührten altislamischen Kunst steht dieses Tor eigentlich außerhalb des indischen Kunstkreises; es ist den islamischen Werken anderer Länder verwandt, z. B. der Hakim-Moschee in Kairo aus der Fatimidenzeit; aber als Quelle des islamischen Einflusses auf Indien und als bedeutendes Werk, das nun auf indischem Boden steht, mag dieses Tor hier seine Stelle finden.

Phot. A. Sarasin

Abb. 86. Benares, Von der Tür des Nepal-Tempels

Die Details, Abb. 87a und Tafel 31, zeigen die Schönheit des Rankenwerks, das in reichem Wechsel die sechsteiligen Füllungen und die Schlagleisten schmückt. Vier Flügel füllen die Türöffnung, deren Lichtweite 2,745 m beträgt. Über die quadratischen Füllungen greifen in wenig konstruktiver Weise sechseckige Sterne, deren Spitzen denn auch vielfach abgesprengt sind, soweit sie überhaupt der Zerstörung standgehalten haben. Eiserne Zierbänder verstärken durchweg die Verbindung der Rahmenteile. Mit weiteren Zierbändern aus Eisen sind die Spitzen und Einbuchtungen der in die Rahmen geschnitzten Rankenbänder eingefaßt, die sich um die sechseckigen Sterne herumlegen. Mit dem leichten Flachornament dieser Rankenbänder kontrastieren nachdrücklich die tiefgeschnitzten Ornamente der Sterne und der Schlagleisten. Tafel 31, Schlagleiste rechts, zeigt besonders deutlich das Spitzoval als Grundform. Entschieden eigenartig ist bei allen Schlagleisten und Sternen die Bewegung des Ornaments aus der Tiefe und die damit Hand in Hand gehende doppelte Rankenführung, wodurch dieses Tor als ein Unikum bis jetzt einsam dasteht. Im ganzen ostislamischen Gebiet ist kein Holzwerk aus dieser Zeit vorhanden, wie uns S. Flury versichert. Über der Türöffnung ist ein Schriftband angebracht[1]), darüber ein Feld mit Sechsecken gefüllt, um das sich die im unteren Teile nicht mehr erhaltene Türeinrahmung schließt. Auf dieses islamische Beispiel folgt ein rein indisches aus späterer Zeit: die Tür in der Vorhalle des Hindutempels von Colombo, Doppeltafel VII. Sie ist typisch für den auch bei den Steinbauten herrschenden Reichtum des Ornaments, dieses besteht — man beachte nur den breiten eingeschrägten Türrahmen — aus breitern und schmälern Bändern, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung heben. Die stufenförmig nach innen zu sich verengende Sockelbildung erinnert in der Anlage auffallend an europäische mittelalterliche Portale; hervorzuheben ist die wagrechte Schichtung des Sockels im Gegensatz zum senkrechten Aufstreben der Profile darüber. Die zwei Konsolen, welche die reichgezierte Decke der Tür tragen, zeigen in Brettdicke geschnitzte Reiterfiguren, die den südindischen steinernen Pfeilerfiguren sehr ähnlich sind (Tafel 19). Diese Konsolen stehen auf den senkrechten Endleisten des Türrahmens, dessen Steinsockel vor die Türschwelle vorspringt. Die Kassetten der Türflügel mit ihren Bronzenägeln auf Holzrosetten sind von schön-

Abb. 85. Patân, Nepal, Tempel Nach Le Bon

Phot. A. Sarasin

Abb. 86a. Benares, Aufgang zum Nepal-Tempel

[1]) S. Flury bespricht dieses Schriftband in Islam 1918, Heft 8.
Die Ornamente untersucht S. Flury in: Islamische Schriftbänder, Amida-Diarbekr. Anhang: Kairuan, Mayyâfâriqîn, Tirmidh, Basel 1920

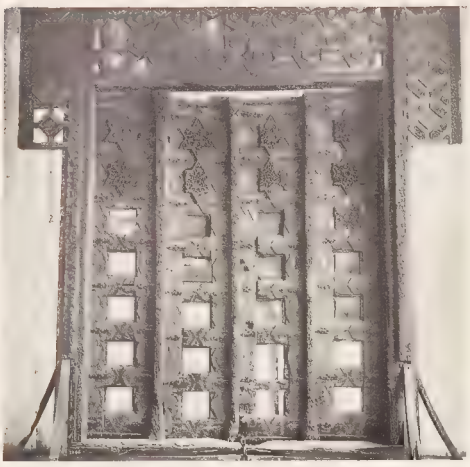


Abb. 87. Agra-Fort, Holztor vom Grabe Mahmuds von Ghaznî, † 1030
Lichtweite der Türöffnung 2,745 m

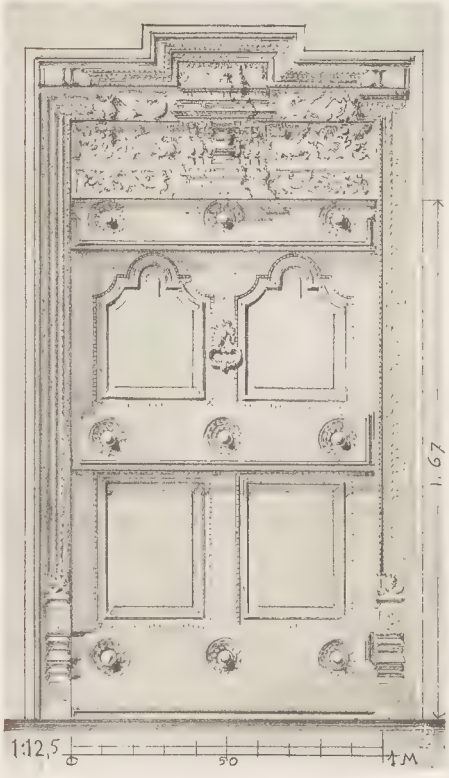


Abb. 88. Madras, Haustür

profilierten Friesen gefaßt; in halber Türhöhe sind zwei Türklopfer angebracht: Drachen, die eine Kröte verschlingen. Die Schlagleiste hat halbrunde Ausschnitte für die Nägel des einschlagenden Türflügels. In den Leibungen und am Sturz finden sich noch besonders hübsche Rosetten mit figürlichen Darstellungen, worunter Krishna, dessen Flötenspiel vier Schweine andächtig lauschen. In der Höhe des Sturzes geht eine wagrechte Teilung durch die Wand der Vorhalle mit Figurenfriesen im oberen Teil, wodurch sich die Tür trefflich in die Wand einordnet. Das Fenster neben der Tür zeigt islamisch-indische Form; im übrigen ist alles rein-indisch; leider fehlt uns jeder Anhalt zur Datierung. Diese Vorhalle wirkt um so überraschender, als das Äußere des Tempels mit seinen unschönen, schwulstigen Formen nichts Gutes verspricht.

Eine Haustür von Madras, die dem 17. Jahrhundert angehören mag, zeigt Abb. 88 und 88a. Das Profil der Umrahmung entwickelt sich aus vierkantigem Sockel, ähnlich, nur einfacher, wie an der Tempeltür von Colombo. Der Sturz ist mit einem heiligen Symbol in einem kleinen Tempelchen geziert und trägt an der Untersicht eine Rosette; eine ähnliche Anordnung haben wir am Nordtor des Stûpa zu Sânchî (Doppeltafel II) gefunden. Nur gebückt kann man zur Tür eintreten. Die Türflügel sind mit mächtigen Querhölzern versehen, zwischen denen Füllungen mit barockem oberen Abschluß angeordnet sind. Wir werden später sehen, daß solche geschweiften Formen vom Orient her zu uns gekommen sind. Diese Tür zeichnet sich wieder durch schönen Wechsel glatter und ornamentierter Teile aus. Der reiche Türsturz befindet sich gerade in Augenhöhe und kommt so trefflich zur Geltung.

Doppeltafel VIII gibt eine Haustür in Delhi, die auf hohen Stufen hinter einer Nische mit steinernem Zackenbogen steht; von dieser letzten Form wird später noch zu reden sein. Der Gegensatz des geraden Türsturzes zum Bogen wirkt gut. Die Tür zeigt schönes, trefflich verteiltes Ornament. Die Überhöhung des Sturzes durch einen Ornamentfries gibt dem Türrahmen ähnliche Verhältnisse wie die der Türöffnung. Die Ranken und Profile der Pfosten wachsen aus kelchartig gebildeten Sockeln: an Erfindung und Ideen ist nicht gespart. Wie beim Nepaltempelhaus wachsen auch hier die Blätter aller Rahmenprofile zur Ecke hin. Die kleinen Kassetten der Türflügel erhalten durch die stufenförmige Einkerbung der Rahmhölzer ein leichtes Netz von Diagonalen, das alle Vierecke schön verknüpft. Das Ganze ist wohlabgewogen und von feinster Empfindung durchdrungen. Nicht minder die Haustür von Delhi auf Doppeltafel IX. Der Rahmen ist schwerer und etwas plump, aber um so besser ist der Gegensatz von glatten Kassetten und spitzenartig verzierten Rahmhölzern an den Türflügeln. Einige Details im untern Teil der Tafel geben noch weitere Holz- und Metalltüren. Sie alle zeigen, wie eingehend die Inder sich in ihre Bauaufgaben vertiefen.

Ein Wohnhaus von Madura zeigen Abb. 89–89b, bei kleinen Abmessungen gute Verhältnisse. Die Holzsäulen

der Eingangshalle auf Steinfüßen, ihre Kapitäle sehr ähnlich denen von Velur (Doppeltafel IV). Aus dem Säulenschaft wächst ein Zweig als Stütze heraus. Zum Vergleich geben wir in Abb. 90 und 90a das spätgriechische Beispiel von Amyklai. Hier wächst eine seitliche Stütze in etwas anderer Weise direkt aus dem Kapitäl. Aus Ahmedabad, der Hauptstadt des einstigen Reiches Gujerat, nördlich von Bombay, gibt zunächst Abb. 91 die Tür eines Tempelhofes. Hier ist das Vordach hoch über die Tür gerückt; es steht zu den Tragkonsolen in ähnlichem Verhältnis wie die Türöffnung. Diese Tragkonsolen sind schön gezierte Holzbüge; die geschweifte Konsole mit hängender Fruchtkapsel und verkröpftem Profilkapitälstück ist gut in den schrägen Bug hineinkomponiert. Sattelhölzer und Eckzäpfen von feinster Bildung.

Die Doppeltafeln X und XI und Abb. 92—92c und 93 geben eines der Tausende schöngeschnitzter Holzhäuser, die Ahmedabads Straßen einfassen. Über 56 cm hohem Sockel, der als Boden der Vorhallen durchgeht und auf ausragenden Steinen erstiegen wird, erheben sich über Steinbasen Holzsäulen, die eine ganz in Holz durchgeführte Fassade tragen. Gemauert sind nur die hinter den Säulen stehende Erdgeschoßfassade und die seitlichen Trennungswände. Die Frontwände der obern Geschosse bestehen aus Pfosten mit Einschubbrettern, die im ersten Stock mit Rosetten geziert sind. Sie stehen auf einer etwas auswärtsgeneigten Brüstung und diese auf dem dichten Gebälk mit Elefantenrüsseln als Balkenköpfen. Die Balken sind an der untern Fläche mit Flachrosetten geziert wie die der gemalten Tempeldecke in Kandy (Tafel 24). Ein Vordach springt über dem ersten Stock vor, links am Ende an eiserner Stange aufgehängt, im übrigen durch gedrechselte Stäbe gestützt. Der zweite Stock springt nochmals vor, ist aber nur noch wenig geziert. Das Ornament ist unten am reichsten, wo es am besten zur Geltung kommt. Die Frontwand des Erdgeschosses ist reich und bunt bemalt. Die Holzarchitektur aus dem harten Tiekholz ohne Farbe. In Abb. 93

Abb. 87a. Agra-Fort, Holztor vom Grabe Mahmuds. Detail

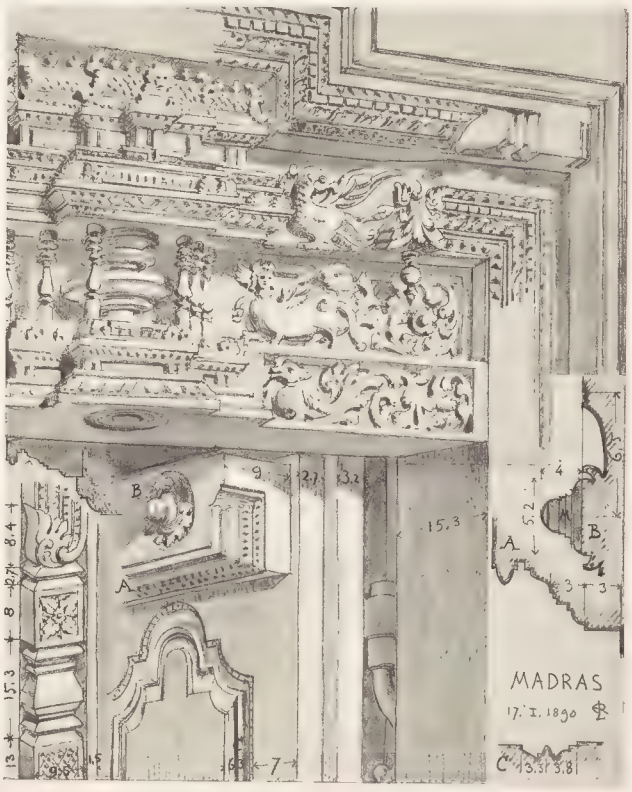


Abb. 88a. Madras, Haustür. Details

Abb. 89. Madura, Wohnhaus

sind die Fließpapier-Abklatsche zu sehen, die am Bau angetrocknet sind und bis zur Stunde die Ornamente in genauestem Abdruck zeigen, namentlich deren Rückseite, welche unsere Photographien nicht geben. Auch dieses Haus zeichnet sich aus durch wohlabgestufte Behandlung des Ornaments, dessen verschiedene Grade von Tiefe die Gliederungen herausheben und deutlicher machen, statt ihren Eindruck abzuschwächen. Alles ist voll von Leben und doch dem höhern Gesichtspunkt der Gesamtwirkung untertan. Auf den allmählichen Übergang der runden Säule in das quadratische Kapitäl ist besondere Aufmerksamkeit verwendet, Doppeltafel XI oben rechts. Die Säulen zeigen schon islamischen Einfluß. Die Doppelsäule ist durch ein Brett zusammengekuppelt, dessen Rankenornament unten links noch zu sehen ist. Über den Kapitälen sind schöne Sattelhölzer, durch Stichbalken direkt mit der Rückwand verbunden, darüber auf dem glatten Hauptbalken nochmals eine Reliefkonsole, die mit ihrer stützenden Kraft zu den reichen Ornamenten überleitet. Abb. 94 zeigt ein Straßenbild; ein Stadtplan wird später folgen.

Der Prozessionswagen von Tanjur, Tafel 32[1]), ist ein kleiner Holztempel auf Rädern über fein durchgebildetem Unterbau, an dessen Deckplatte ringsherum Glöckchen hängen. Ein schönes Viergespann sprengt dem Wagen voran. Torwächter und groteske Fabelwesen umstehen den Schrein, in dem das Götterbild aufgestellt wird; die Dachpyramide wird wohl jeweilen mit Schmuck bekleidet[2]). In Vijayanagar war ein solcher Prozessionswagen als Steinmodell gebildet (siehe Fergusson 1910 Plate XI). Abb. 95 zeigt den unter einem Schutzdach aufgestellten Unterbau eines Prozessionswagens von Tinnevelli. Häufiges Bestreichen mit Öl und hängengebliebener Staub haben die feinen Skulpturen mit einer dicken Kruste überzogen; trotzdem läßt Tafel 33 den Aufbau dieses komplizierten Gebildes klar erkennen. Wie an den Tempeln selbst finden sich zahlreiche Vorkröpfungen; durch strenge, reihenweise Anordnung wirken die reichgeschnitzten Konsolen doch sehr geschlossen. Abb. 96 und 97 geben zwei Fensterrahmen aus Bijapur im Westen von Zentralindien, wo der islamische Einfluß sehr stark war, wie später zu zeigen sein wird, wo sich jedoch gerade im Ornament manches indische Motiv nachweisen läßt. Die Querprofile neben den Kreuzungen der Rahmenhölzer in Abb. 97 sind ähnlich denen von Abb. 88 und die eisernen Beschläge des Fensterladens sind auf allen Querfriesen angeordnet wie auf Doppeltafel X. Abb. 96 zeigt ein Rankenornament, das sich der Bogenfläche aufs trefflichste einfügt.

Abb. 89a. Madura, Wohnhaus. Details

[1]) Über seine Verwendung vergleiche das bei Abb. 78 Gesagte.

[2]) Vergleiche: E. Schlagintweit, Indien, Leipzig 1880, Band I, Abb. S. 189, wo reichgefranste Tücher und ein Hoheitsschirm das Dach zieren.

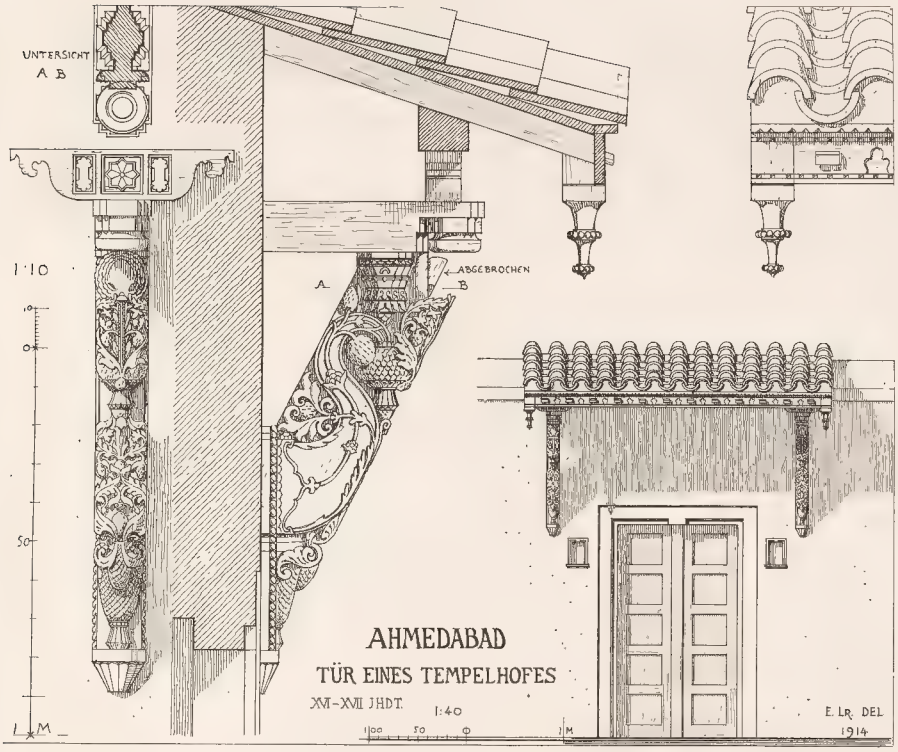


Abb. 91.

Metallarbeiten

Da die Fenstergitter Indiens meist aus durchbrochenen Steinplatten und bei Holzbauten aus Holzstäben bestehen, sind Metallgitter eine Seltenheit. Häufiger finden sich metallbelegte Holztore und sogar solche mit Silberplatten, von denen in Abb. 83 a eines vorgeführt wurde.

Vom Grab des Shâh Alâm, eines Heiligen und Lehrers der Sultane, † 1475 in Ahmedabad, zeigt Abb. 98 eine Tür mit Füllungen aus durchbrochenem Messingblech, ein wohldisponiertes Pflanzenornament, dessen bloß auf den Umriß angewiesene Zeichnung zu klarem Ausdruck kommt. Das Spitzoval bildet die durchgehende Grundform, die wir schon bei Tafel 31 erwähnt haben. Diese Tür gehört schon der islamischen Zeit indischer Kunst an, und es mag darauf hingewiesen sein, wie konservativ trotzdem die altindischen Formen an Türsturz und Schwelle beibehalten sind. Wir werden im III. Teil ähnliche Türen- und Nischenkrönungen finden (Tafel 88 und Doppeltafel XXVII).

Der kleine halbkreisförmige reichprofilierte Vorsprung inmitten der Türschwelle aber ist nichts anderes als ein verkleinerter halbkreisförmiger Antrittstein, wie wir solche vor den ältesten Tempeltreppen gefunden haben (Abb. 4a und Tafel 5 und 6). Abb. 98b zeigt das seltene Beispiel eines Eisengitters, reiches Ornament mit doppelter Rankenführung. Interessant ist der Vergleich einerseits mit dem persischen Vorbild von Abb. 143 im II. Teil, anderseits mit dem indischen Marmorgitter von Abb. 303b im III. Teil. Das bronzebekleidete Tor vom Fort

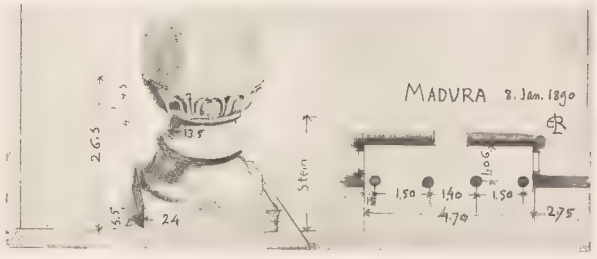


Abb. 89b. Madura, Wohnhaus. Details

Phot. A. Sarazin

Abb. 92a. Ahmedabad, Wohnhaus

Abb. 93. Ahmedabad, Wohnhaus Fließpapierabklatsche (siehe Tafel 11)

Phot. A. Sarazin

Abb. 92b. Ahmedabad, Wohnhaus

in Bharatpur gibt Tafel 34. Die gleichmäßige Teilung in geschweifte Füllungen findet sich auch an Wandfeldern und Decken (Tafel 122); in ihnen sehen wir das orientalische Vorbild von bekannten Barockformen Europas. Auf breiten Rosetten sitzen riesige Spitzen, sie sind bis auf Mannshöhe durch flache Nagelköpfe ersetzt, um den friedlich sich Nahenden nicht aufzuspießen. Die mächtige Schlagleiste zeigt noch altindische Bildung (siehe Doppeltafel VIII).

Kunstgewerbe

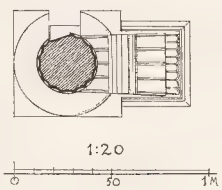
Volksleben, Kasten, Lebensweise, Wohnungen, Tracht

Noch heute blüht das Kunstgewerbe in Indien in reicher Gestaltung und in den verschiedensten Techniken. Alte Reliquienbehälter von Gold, Silber, Bronze und Bergkristall wurden den Stûpas entnommen. Die islamischen Eroberer fanden viele Götterbilder von Gold und Silber, mit Edelsteinen reich besetzt. An ihnen wie auch an den steinernen Bildwerken (Abb. 4 und Tafel 19) war ein ausgebildeter Goldschmiedschmuck zu sehen. Dieser Schmuck bildet noch heute die Zier der indischen Frauen in verschwenderischer Fülle, während die Männer sich mit reichornamentierten und damaszierten Schwertern schmücken. Dazu kommen die Silberfiligranarbeiten für Schmuck und Geräte, die über das ganze Land verbreitet sind und fast in jedem Dorfe hergestellt werden. Unerschöpflich ist die Fülle der Metallgefäße in Form und Technik. Auch die Stoffe sind von einem unglaublichen Reichtum in Zeichnung und Farbe, und so schmückt dieselbe Zierfreudigkeit Menschen und Gebäude und vereinigt sie zum harmonischen Gesamtbild. Den kunstgewerblichen Gegenständen seien einige Bemerkungen über das Volksleben vorausgeschickt[1]). Das Kastenwesen hat sich zu einem so komplizierten Organismus entwickelt, daß heute mehr als 3000 Kasten gezählt werden, die nicht miteinander verkehren und heiraten dürfen. Das Handwerk, die verschiedene Technik innerhalb des Handwerks, bedingt eine besondere Kaste. Das ergibt größte Handfertigkeit aller Handwerker, Schutz vor Lohnunterbietung und Unterstützung verarmter Genossen, es ergibt aber auch eine große Gleichgültigkeit aller Hindus gegen alles, was außerhalb der Kaste lebt: auf der Kastenordnung beruht die Tatsache, daß Indien fremden Eroberern von jeher eine leichte Beute geworden ist[2]).

Abb. 90

Die Lebensweise der Hindus ist einfach. Geistige Getränke, Eier und Fleisch sind verboten mit Ausnahme von Opferfleisch. Männliche und weibliche Familienglieder essen getrennt, nur am Hochzeitstage darf die Frau neben ihrem Gatten beim Mahle sitzen. Aus frühester Urzeit stammt diese Sitte; nur im konservativen Indien hat sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten.

Im allgemeinen sind die Wohnungen dürftig, winklig und unsauber auch bei wohlhabenden Leuten. Auch bei diesen besteht oft noch die patriarchalische Sitte der Hausgenos-



Nach Archaeologike Ephemeris 1912

Abb. 90a. Amyklai, Griechenland, vom Thron Apollos

[1]) Frei nach R. Garbe in Baedekers Indien.
[2]) Vergleiche Sten Konow, Indien, S. 33: „Immerhin bildete sich unter den Ariern eine Art kulturelles Nationalgefühl, das mit dem Staatsgedanken nichts zu tun hatte, das aber, wenn ein indischer Großstaat geschaffen wurde, nicht ohne Bedeutung bleiben konnte."

Abb. 92c. Ahmedabad, Wohnhaus

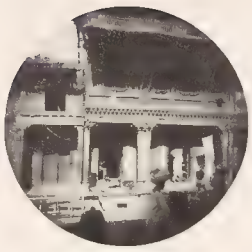
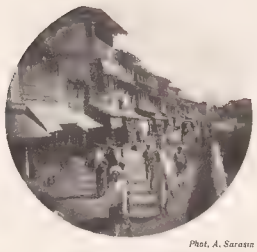


Abb. 92. Ahmedabad, Wohnhaus, Holzbau
(Siehe Doppeltafeln X und XI)



Phot. A. Sarasin

Abb. 94. Ahmedabad, Straßenbild

senschaft mehrerer Generationen; auch sie stammt aus der Urzeit.

Die Zenâna, das abgeschlossene Frauengemach, gleicht in kleineren Häusern einem Gefängnis und zeugt für die untergeordnete Stellung des weiblichen Geschlechtes. Polygamie ist im Bürgerstande selten geworden, trotzdem sie erlaubt ist. Die Gattin des Familienoberhauptes ist den harten Bestimmungen der Etikette fast ebenso unterworfen wie die übrigen Frauen. Die weiblichen Mitglieder einer Familie, die etwas auf sich hält, bedürfen der besonderen Erlaubnis des Hausvaters, um aus der Tür zu treten, oder um eine Freundin zu besuchen. Wenn sie das Haus verlassen, so fahren sie in einem Wagen, in den kein fremder Blick eindringen kann. Tafel 34 zeigt ein vornehmes Exemplar solcher Wagen mit schöngewirkten Decken und Seidenstoffen.

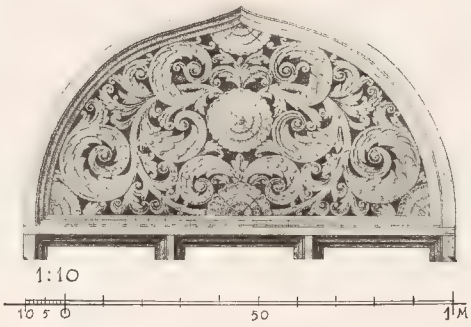


Abb. 96. Bijapur, Bogenfüllung

Nach Arch. Survey

Die Tracht der Inder ist in den einzelnen Landschaften sehr verschieden; sie ist sehr abwechslungsreich und unterliegt nicht der Herrschaft der Mode. Das bedingt eine bessere Qualität der Stoffe, oft aus schwerer Seide mit Gold durchwirkt, hüllen sie den Körper in schönen Faltenwurf, so daß sich das Straßenbild belebt mit herrlichen Gestalten, woneben unsere europäischen Gegenbeispiele als ärmliche Zerrbilder erscheinen.

Die Männer der niedersten Klassen tragen nur einen grauen Schurz um die Lenden, Abb. 99. Die besser Gestellten kleiden sich in alle möglichen Farben. Auf dem Kopf sitzt ein kunstvoll geflochtener Turban, Abb. 100 und 100a, weiß oder rot, anders- und mehrfarbig, daneben auch gestickte Kappen ohne Rand. Ein togaähnliches Gewand umhüllt den Oberkörper, in geschmackvollem Faltenwurf bis aufs Knie herabfallend; auch Jacken kommen vor. Schnabelschuhe werden getragen, der untere Teil der Beine bleibt aber, auch in kälteren Gegenden, unbedeckt. Nur die Mohammedaner tragen enganliegende Hosen.

Die weibliche Kleidung besteht gewöhnlich aus zwei Teilen: einem enganschließenden Jäckchen, das den Oberkörper bis unter die Brust bedeckt, mit engen, kurzen Armeln, oft ohne Rückenteile und einem großen Tuch (Sâri), das um den ganzen Körper geschlungen, zuweilen auch über den Kopf gezogen wird, besonders, wenn es gilt, das Gesicht vor einem nahenden Fremden zu bergen, Abb. 101 und 101a. Dazu trägt jede indische Frau, die nicht verwitwet ist, so viel Schmuck als sie erschwingen kann: Ringe an Fingern und Zehen, klirrende Spangen um Arme und Fußgelenke, Halsbänder, Ohrringe, Haarschmuck, der auf Stirn und Schläfen herabhängt, meist einen Nasenring und oft eine perlenbesetzte Brosche auf einem Nasenflügel, Tafel 36. Auf der dunkelgefärbten Haut der Frauen niedriger Kaste, die der Rei-

Abb. 95. Tinnevelli, Prozessionswagen, Unterbau

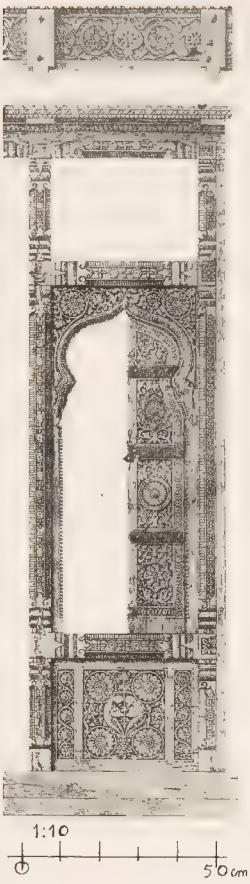


Abb. 97. Bijapur, Fensterrahmen

sende ausschließlich zu sehen bekommt, wirkt das helle Gold und Silber in der Sonne außerordentlich stark; auch das schwarze Haar gibt eine wirksame Folie ab für den reichen Schmuck. Ein südindisches Sâri zeigt Tafel 35 unten. Der golddurchwirkte Saum, den man vom Kopfe seitlich herunterhängen läßt, schimmert glänzend aus dem rot und schwarz gewobenen Stoff, der in der Nähe des Saumes mit silbernen Flecken geziert ist. An dem anderen Ende, das zuerst um den Leib gewickelt wird, ist Wolle mitgewirkt. Die beiden Gefäße auf dem Stoff sind Erzeugnisse der südindischen Stadt Tanjur. Kupfer mit getriebenen Silberauflagen in trefflicher geometrischer Teilung am Gefäß zur Linken, mit Götterbildern in Nischen an dem daneben. Abb. 102 zeigt ein Exemplar mit Zickzackmuster. Auf Tafel 37 sind die zweifarbigen geometrisch geteilten Vasen gleichen Ursprungs. Oft sieht man Frauen mit großen Metallgefäßen, die im Glanz der Sonne strahlen, zum Brunnen hinuntersteigen. Die Vasen und Teller von Bîdar, westlich von Haiderabad, die sogenannte Bidriware, zeigt Abb. 103. Die Ornamente sind aus gepreßtem Silberdraht hergestellt und in eine schwarze Masse eingedrückt, welche die Zinngefäße überzieht. Während die Gefäße von Tanjur der altindischen dravidischen Kunst angehören, zeigen die Bidri-Gefäße schon islamischen Einfluß. Tafel 35 oben gibt noch weitere zusammen mit einer gravierten Messingvase aus Benares und mit Gold- und Silberstoffen von Ahmedabad. Das Detail Abb. 104 zeigt die gold- und silberumsponnenen Fäden auf schwarzem oder farbigem Grund, der oft nur noch als Linie stehen bleibt. Schwere, goldgestickte Decken trägt der Elefant, Tafel 36, der für einen fürstlichen Ritt bereitsteht. In einfacherer Ausrüstung stehen solche Elefanten auch dem Fremden zur Verfügung, etwa zum Besuche einer Bergfeste. Die silbernen Glocken, die zu beiden Seiten herabhängen, ertönen dann bei jedem Schritt des majestätischen Reittiers. Holz-, Metall- und Textilkunst vereinigen sich hier zu einem einheitlichen Ganzen; auch etwas Malerei ziert den Rüssel des Tieres. Tafel 37 zeigt außer den schon erwähnten zweifarbigen geometrisch geteilten Vasen von Tanjur eine größere Zahl getriebener Messingplatten, bei denen meist zwischen größeres Ornament Bänder von feinerer Zeichnung eingeschoben sind; am stärksten tritt dieser Gegensatz auf der obersten Platte rechts hervor, er wird hier noch gesteigert durch die radiale Anordnung des Ornaments in der Plattenkehle, und die kräftig modellierten verschlungenen Fische auf dem Grund der Platte sind nochmals von einem äußerst flach gehaltenen geometrischen Ornamentband umzogen. Dabei mag an Doppeltafel VI erinnert werden, wo wir an der Fassade des Nepal-Tempel-Hauses dieselbe Betonung und Steigerung der Gesamtgliederung durch Ornamente verschiedenen Grades gefunden haben.

Abb. 98b. Bijapur, Getriebenes Eisengitter

Abb. 98. Ahmedabad, Grab Shâh Alûm, Tür

Abb. 98a. Ahmedabad, Grab Shâh Alûm, † 1475, Füllung der Messingtür

Auch Taf. 38 zeigt ein Beispiel für diese bewußte Heraushebung

Abb. 99. Einfachste Volkstracht

Phot. A. Sarasin

Abb 100. Der Pandit Râma Meisi Sâstri in Benares

Abb. 100a. Mann von der Insel Ceylon

Abb. 101a. Frau, ihr Sâri am Flußufer trocknend

der Teile in dem silbernen Schwertgriff links; neben Ranken von stärkerer Modellierung solche, die nur eingraviert sind. Der Schwertgriff rechts dient gewissermaßen als Gegenbeispiel: hier sind fast alle Ornamente stärker modelliert, die Haarkrause am Hals des Drachen hat die zusammenfassenden Ränder verloren, sie sind durch wilde Haarbüschel ersetzt. Auch sonst fehlt manche Feinheit des klassischeren Nachbarn, aber als Variation desselben Themas darf sich dieses Gegenbeispiel immerhin neben ihn stellen. Die vorgeführten Abbildungen kunstgewerblicher Gegenstände geben einen Begriff von der Vielgestaltigkeit und Schönheit dieser indischen Erzeugnisse. Sie stehen an Kunstwert entschieden über den viel bekannteren Japans, weil das Ornament nie über die Aufgabe hinausgreift, die Gesamtform zu schmücken und zu beleben und sie zu größerem Ausdruck zu steigern. In dieser Hinsicht steht das indische Kunstgewerbe groß und unübertroffen da. Mehr Beachtung wäre ihm dringend zu wünschen, auch zum Frommen unserer europäischen Kunst. Denn das gesunde Dekorationsprinzip, das in ihm wirkt, läßt sich auf alles Neue anwenden, sobald es als richtig erkannt ist.

SCHLUSSWORT ZUM I. TEIL

Unsre Bezeichnung der ersten baulichen Entwicklungsstufen mit Asoka-, Kanishka- und Gupta-Zeit bedarf noch einer genaueren Umschreibung. Die Kanishka-Zeit erstreckte sich nur auf den äußersten Nordosten Indiens, während sich gleichzeitig im ganzen übrigen Gebiet die Baukunst Asokas, von hellenistischem Einfluß ungestört, weiter entwickelte. So bilden die vorgeführten Beispiele der Vihâras eine fortlaufende Reihe vom 3. Jahrh. vor Chr. bis ins 7. Jahrh. Neben ihnen steht abseits die halbfremde Gândhârakunst, die zum Nachteil der bodenständigen indischen Kunst von der bisherigen Forschung allzusehr in den Vordergrund gerückt worden ist. Wenn wir auf die Anfänge der indischen Baukunst zurückblicken, so fällt uns am meisten auf, daß die ältesten Baudenkmäler dem Buddhismus entstammen und nicht dem um Jahrtausende älteren Brahmanismus. Die Gründe für diese Erscheinung sind, wie wir dargelegt haben, einerseits in der Vergänglichkeit des Holzbaus zu suchen, andrerseits in dem Bedürfnis nach größerer Monumentalität, das erst mit dem Auftreten des Buddhismus erwachte. Unter seinen Schöpfungen tritt uns als heiligstes und baulich merkwürdigstes Gebilde der Stûpa entgegen. Gegenüber dem heiligen Feigenbaum zu Buddha Gaya, unter dem Buddhas Erleuchtung die höchste Stufe erreichte, errichtete König Asoka einen Stûpa. Der ursprüngliche Bau wurde aber im 5. Jahrh. durch einen neunstöckigen, nach oben verjüngten Turmtempel ersetzt, im 14. Jahrh. von buddhistischen Birmanen erneuert und unlängst abermals hergestellt, so daß wir darauf verzichtet haben, ihn abzubilden. In dieser Gestalt eines vielstöckigen Turmes hat sich der Stûpa über das ganze Gebiet der welterobernden neuen Religion verbreitet bis nach China und Japan als ihr weithin sichtbares Wahrzeichen. Seine vollendetste Form hat der Stûpa in einem außerindischen Lande gefunden: Im Borobudur auf der Insel Java. Diese grandiose Weiterentwicklung älterer indischer Vorbilder ist aus indischer Hand unter Malaien hervorgegangen. Als Schlußstein der indischen Stûpaentwicklung soll er hier noch berührt werden. Abb. 105 gibt den Grundriß. Der untere Teil dieses architektonischen Hügels besteht aus sechs quadratischen Terrassen; die kennzeichnenden Vorkröpfungen

Abb. 101. Südindien, Frau im Sâri

bekunden indischen Ursprung; wir haben sie bei allen indischen Tempelpyramiden gefunden. Dann folgen drei kreisrunde Terrassen und zuletzt als Krönung des Ganzen der Stûpa. So findet sich hier eine Vereinigung des quadratischen Umgangs von Ceylon mit dem kreisrunden von Sânchî; als Prozessionsumgänge dienen die fünf quadratischen. Ihre Stützmauern sind mit herrlichen Reliefs reich geschmückt[1]), darüber erheben sich Brüstungen mit 436 nach außen gerichteten Nischen, in jeder sitzt ein Buddha mit untergeschlagenen Beinen in der bekannten Stellung. Diese Nischen sind eine schon in Gândhâra vorbereitete Weiterbildung der Mönchszellen, die wir in Mahavellipur (Tafel 9 und Abb. 40) als Vorbild der zahllosen Kleinformen an den südindischen Tempelpyramiden kennen gelernt haben. Der ganze Bau stellt sich dar als ein Vihâra von neun Stockwerken. Die drei obersten kreisrunden Stockwerke tragen 72 kleine Dâgabas, mit Steingittern geschlossene Kuppeln, in deren Innerem eine sitzende Buddhastatue thront. Der Stûpa auf dem Gipfel enthält eine Zella, die wohl einst eine Buddhareliquie barg. Sie ist unzugänglich wie alle solchen Reliquienräume. In neuerer Zeit hat man viele Stûpas aufgebrochen, um zu den Reliquien zu gelangen. Dabei fand man, wie schon erwähnt, Behälter in Gold, Silber, Bronze und Bergkristall. Im Panjâb, zwischen Indus und Hydaspes, liegt eine Ortschaft Mânikyâla; dort fand man im Innern eines Stûpa einen kupfernen Zylinder, darin eingeschlossen einen silbernen und in diesem einen goldenen, enthaltend vier Goldmünzen, zehn Edelsteine und vier Perlen. In einem andern Reliquienraum derselben Ortschaft fand sich ein Behälter in Gestalt eines Stûpa, Abb. 105a. Er enthält ein kleines Gefäß mit einem Glasstöpsel verschlossen, das die Reliquien birgt. Über diesem Miniaturstûpa erhebt sich der Altar und darauf der Hoheitsschirm. Beides haben wir auf Tafel 7 gesehen als Bekrönung des Chaitya in dem berühmten Höhlentempel von Kârli. Der Hoheitsschirm wird auch erklärt als der Baum, unter dem Buddha seine Erleuchtung empfing. In Abb. 105a besteht er aus vier Teilen, in andern Beispielen aus mehreren bis zu sieben. Mit dem Unterbau und dem Altar zusammen ergeben sich dann neun Stockwerke. Darauf beruhen die neun Stockwerke der Buddhatürme in China.

Der Borobudur ist die letzte künstlerische Tat des indischen Buddhismus, zugleich die großartigste Gestaltung, deren die Stûpa-Idee fähig war. In den Skulpturen findet sich keine Spur vom antikisierenden Gândhâratypus; sie sind durch und durch indisch und die Buddhagestalten gehören zu den schönsten Darstellungen des Buddha, die jemals geschaffen worden sind. „In jeder dieser Gestalten spiegelt sich die äußere Erscheinung einer ganz in sich gekehrten, alles in sich selbst, nichts in der Außenwelt suchenden und findenden Seele wieder." (K. Woermann.)

Abb. 104. Ahmedabad, Stoff aus Gold- und Silberfaden

Abb. 103. Bidar, Zinngefäße mit Silberdrahtauflagen auf schwarzem Grund

Abb. 102. Madura, Kupfergefäß mit Silber

Wir haben nachgewiesen, daß die indische Baukunst aus dem sakral gefestigten Holzbau hervorgegangen ist als sozusagen materialwidrige Übertragung der Holzkonstruktion in den widerstrebenden Steinbau. Unser Gefühl, das in einer materialgemäßen Anschauung wurzelt, wird dadurch peinlich berührt, und es bedarf einer bewußten Objektivität, um unsre Abneigung gegen die indische Unbekümmertheit um materialgemäße Konstruktion zu überwinden. Schon in den Steinzäunen der Stûpas kündet sich das Prinzip der Holzkonstruktion an. Auf Tafel 4 sehen wir links die drei steinernen Querbalken an den vierkantigen Pfosten stoßen. Sie sind alle in den Pfosten eingesteckt in eingemeißelte Löcher, die dem spitzovalen Querschnitt der Balken genau entsprechen[2]). Es konnte also beim Bau dieses Steinzaunes nur ein Pfosten nach dem andern aufgestellt werden. Nachdem zunächst die drei steinernen Querbalken in den einen bereits feststehenden Pfosten eingesteckt waren, mußte der nächste Pfosten herangeschoben werden, bis die provisorisch unterstützten Steinbalken auch in ihm festsaßen, dann erst konnte er auf dem Fundament definitiv festgestellt werden. Ein für den Steinbau sehr schwerfälliges Verfahren. Vor irgendeiner Schwierigkeit scheuten aber die Inder nie zurück. So wenig sie der Ausführung reichster Ornamentik in hartem Granit aus dem Wege gingen, so wenig ließen sie sich von dem Herausmeißeln feingliedriger Holzkonstruktion aus großen Granitblöcken und ganzer Felsentempel aus dem Granitmassiv abschrecken (vgl. Doppeltafel IV und Tafel 7). Wir haben die langsame Entwicklung dieser steinernen Holzarchitektur durch zweithalb Jahrtausende verfolgt; ihre Stetigkeit und weite Verbreitung zeigt uns, daß die Inder keine „materialechten" Bedenken trugen, sonst hätten sie diese Bauweise nicht mit so viel Liebe und Hingebung unentwegt beibehalten bis in die Gegenwart. Es bedurfte schon eines Anstoßes von außen, um neue Bahnen zu eröffnen. Wie die sakrale Gebundenheit zur Holzkonstruktion in Stein geführt hatte, so konnte es auch nur ein sakraler Anstoß sein, der die Inder zum steingemäßen Steinbau brachte. Wir werden im

[1]) Fergusson gibt für die Gesamtlänge sämtlicher Reliefriese 5000 m an. Ansicht und Durchschnitt der ganzen Anlage in: Fergusson, History of Indian and eastern architecture, London 1910, Abb. 478. Einige Beispiele bei K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten, Leipzig und Wien 1915, Band 2, Tafel 31 und Abb. 210 und 211. — Monographie über den Borobudur von N. J. Krom und T. van Erp, Haag 1920.

[2]) Siehe Fergusson, History of Indian and eastern architecture, London 1910, Abb. 34 und 35. Auf unsrer Abb. 13 sind diese Löcher leicht zu erkennen.

II. Teil sehen, woher dieser Anstoß kam. Auch in diesem „echten“ Steinbau werden wir wenigstens eine von auswärts importierte Entgleisung finden, die dem Holzbau entstammt.

Wir haben gesehen, daß der indische Tempel auf einem symbolischen Prinzip beruht, daß beispielsweise die Schivatempel wagrecht geschichtete Pyramiden tragen, die Vischnutempel aber aufrecht gerippte, und so geht es weiter bis in Einzelheiten, die wohl noch lange nicht alle ergründet sind. Auf dem Gebiet der religiösen Plastik trafen wir dieselbe Regel, auch hier sind Bildung, Stellung und Bewegung der Göttergestalten genau vorgeschrieben. Welche Einschränkung für den Künstler, welcher Gegensatz zu unserer Freiheit im Kunstschaffen! Wir streben immer nach etwas Neuem, Unerhörtem, und unerhört ist es auch, was wir in Europa erlebt haben vom griechischen Tempel bis zu Spätgotik, Barock und Klassizismus, von der Hagia Sophia bis zum St. Peter. In Europa sehen wir ein beständiges Neuformen, eine oft wiederholte Umkehr in die Bahnen neuer und alter Stile, in Indien tausendjährige Stetigkeit der Bauform. Die Entwicklung schreitet aber dennoch fort; sie bemächtigt sich der durch Symbolismus und Ritual geheiligten Form vor allem durch ornamentale Verfeinerung und Veredlung. Das künstlerische Leben liegt im Ornament; darin hat keine europäische Kunst, mit Ausnahme vielleicht des Barock, gleiches Feingefühl. Statt sich wie in Europa auf Neuschaffung der Form zu werfen, vertieft sich in Indien die Kunst in die schon gegebene Form. Das Formgefühl wird gebunden durch die Gesetze des Lebens, die sich in den Symbolen darstellen und so kommt es in Indien nie zum europäischen Individualismus. Indien hat weniger Einfluß von außen erlebt als die Länder Europas; der eine große Einfluß, den die islamische Eroberung brachte, wird uns im II. Teil beschäftigen.

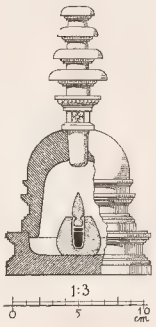


Abb. 105a. Mânikyâla, Panjâb, Reliquienbehälter in Stûpaform, I. Jahrh.

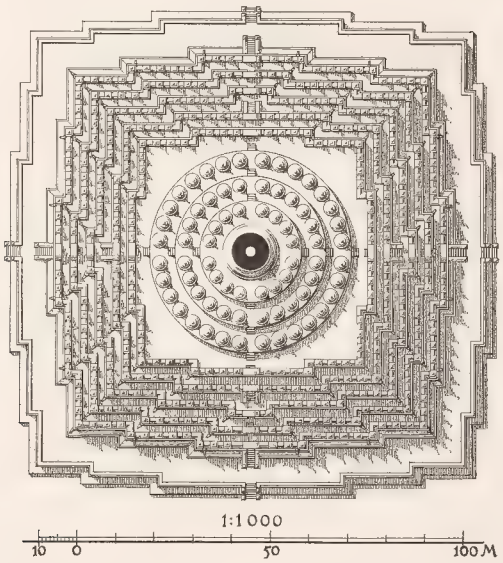


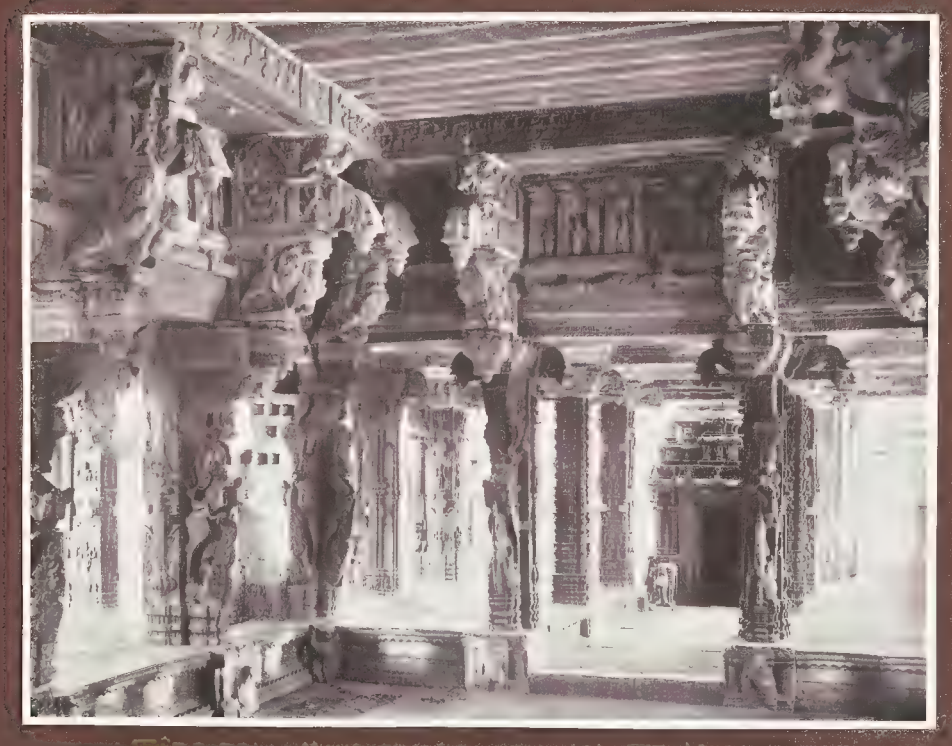
Abb. 105. Insel Java, Borobudur, VIII.—IX. Jahrh., Grundriß

TAFELN

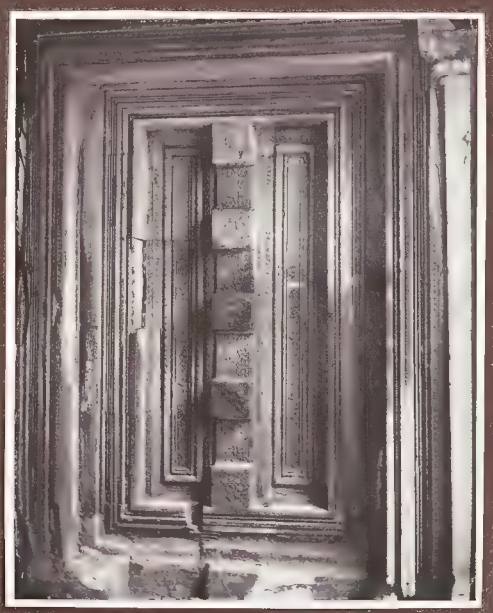
SANCHI STUPE

CEYLON. ANURÂDHAPURA

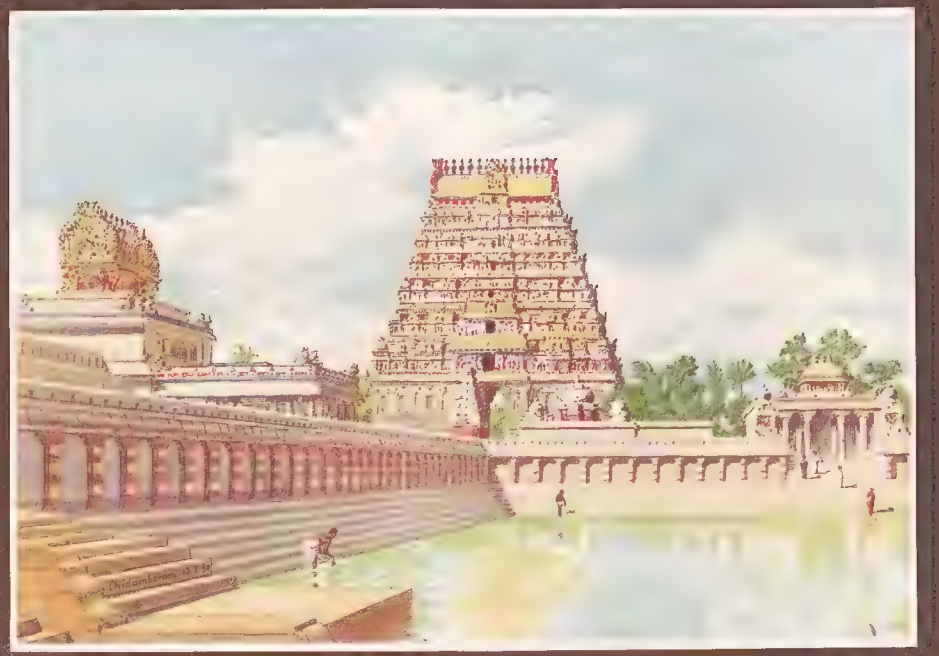
ENDSTEIN EINER TREPPENWANGE MIT SCHLANGENGOTT (NÂGA)

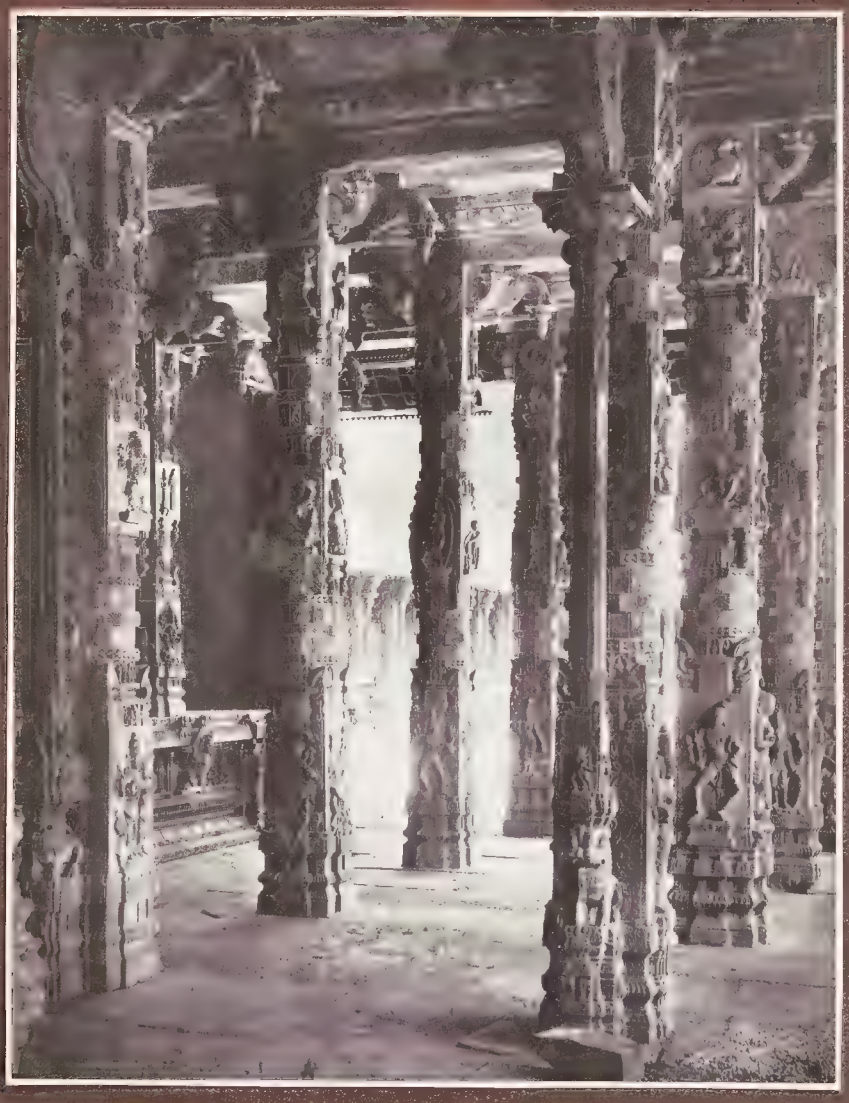


SÜRINGIEN — GOPURAM — TEMPLE

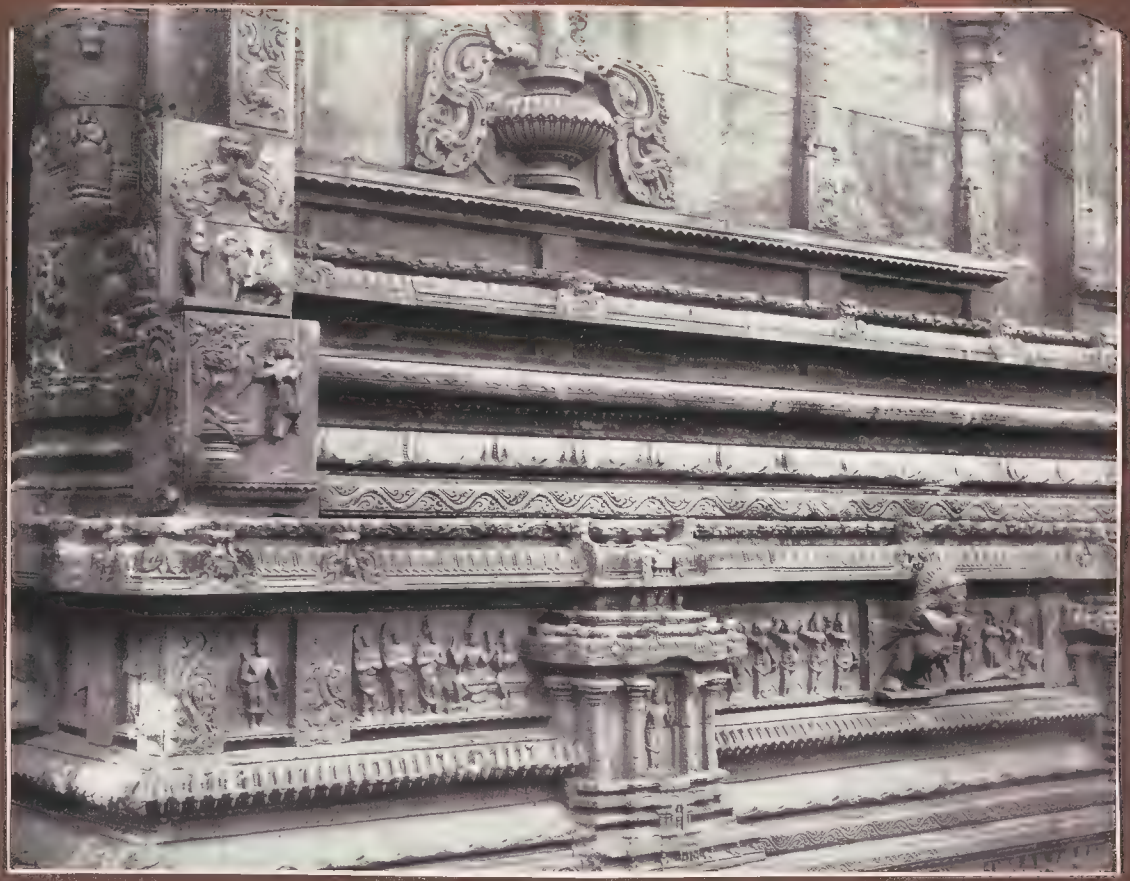


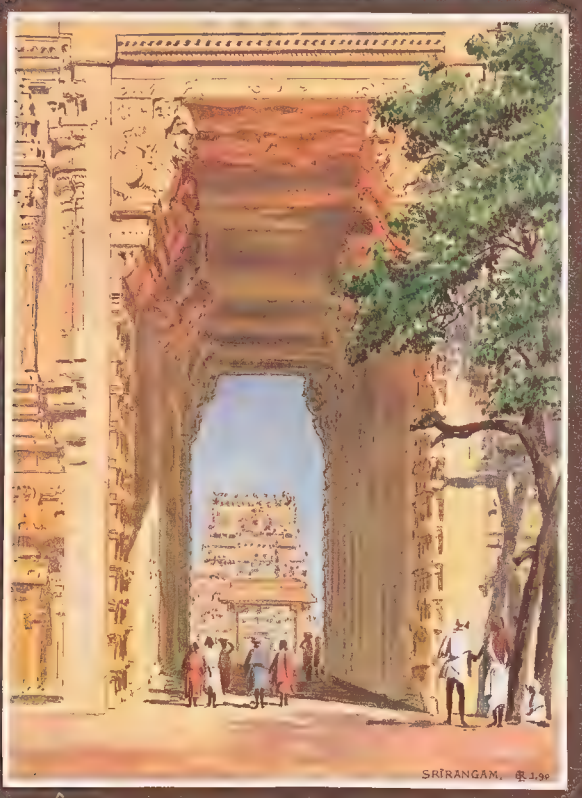
CHIDAMBARAM





VELUR KALYÂNA MANDAPAM




SRÎRANGAM. Rs.1.50

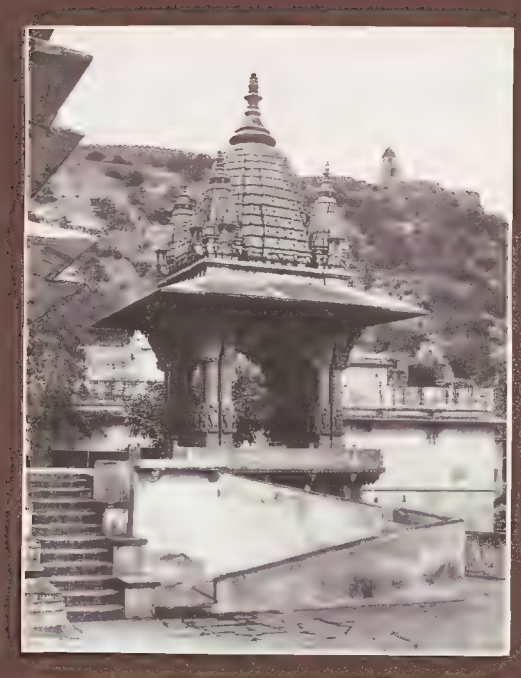
KANDY DECKE IM BUDDHA-TEMPEL

CEYLON

KANDY BIBLIOTHEK BUCHDECKEL

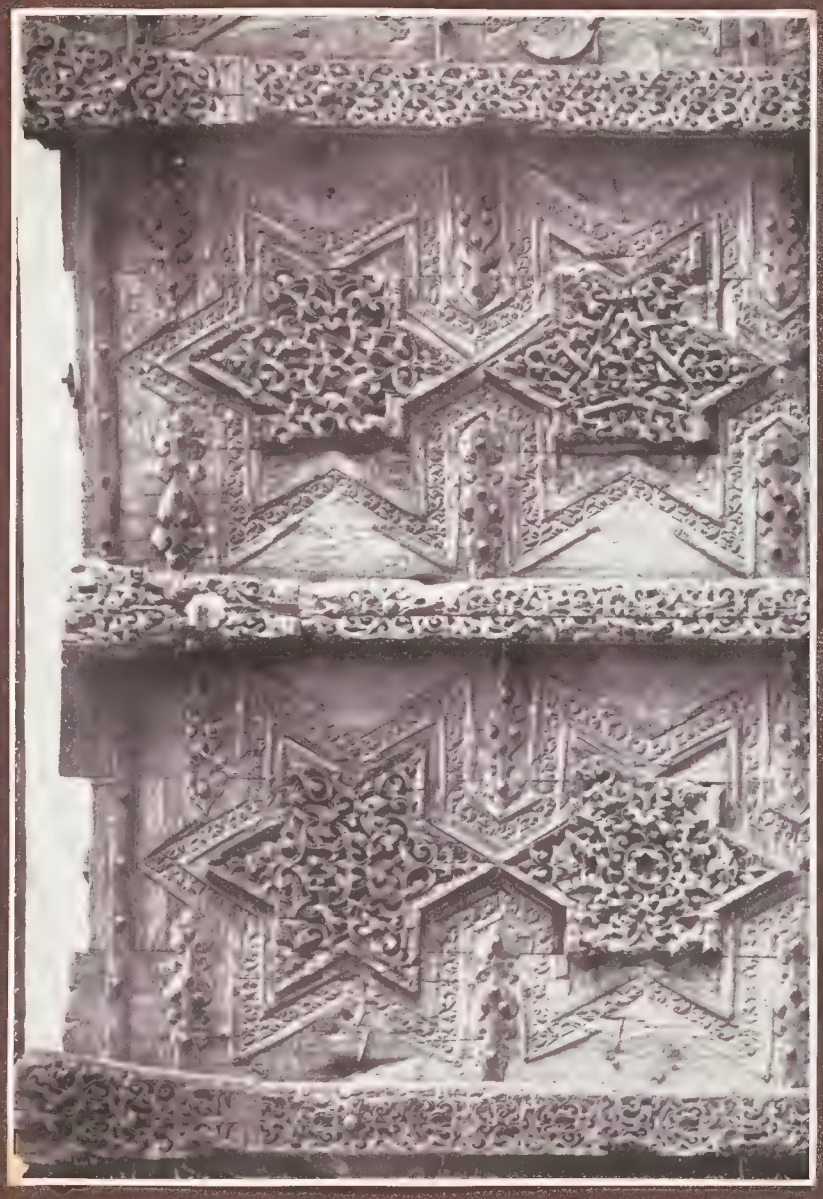
DECKE COLOMBO BUDDHA-TEMPEL

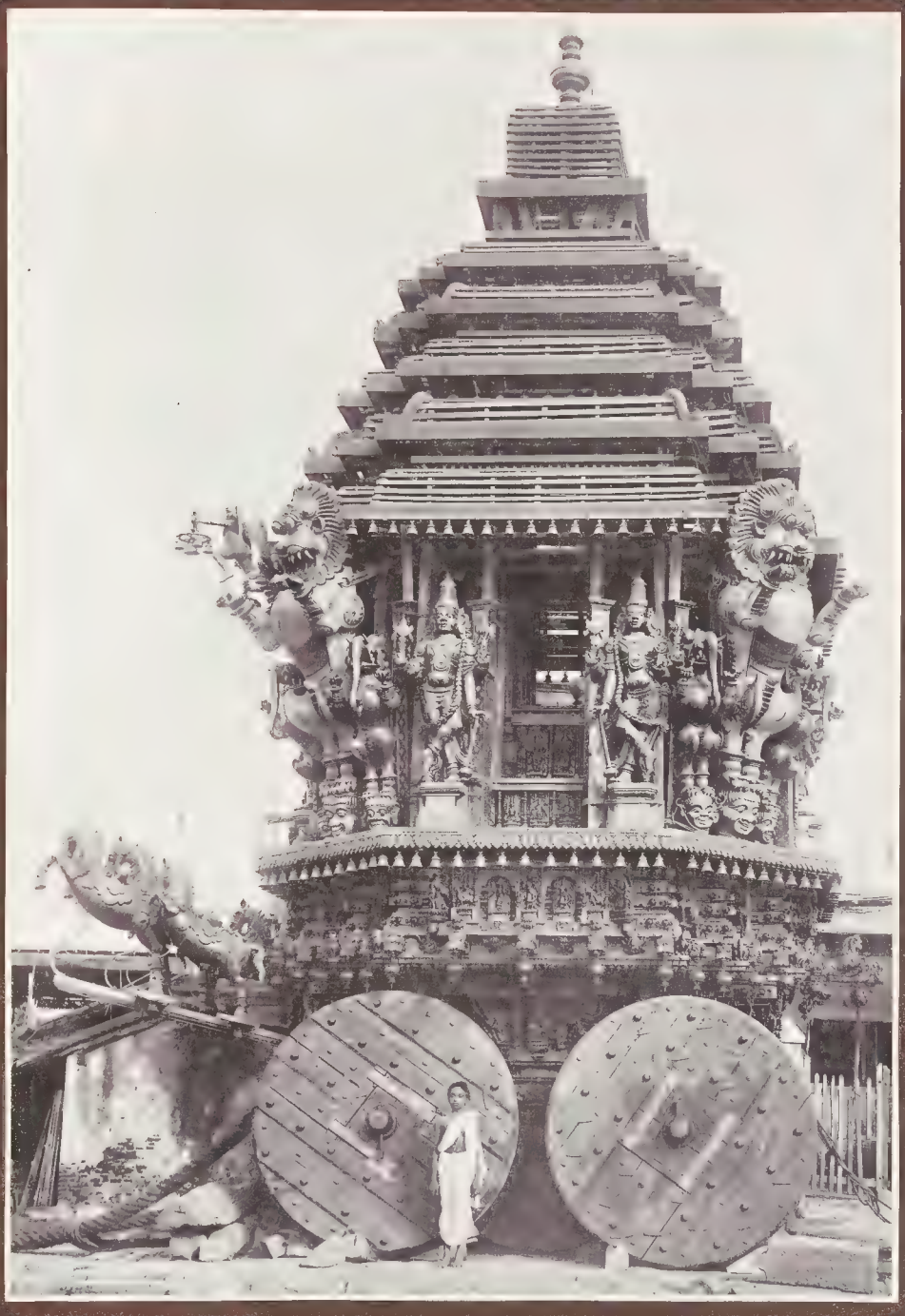
TÜR

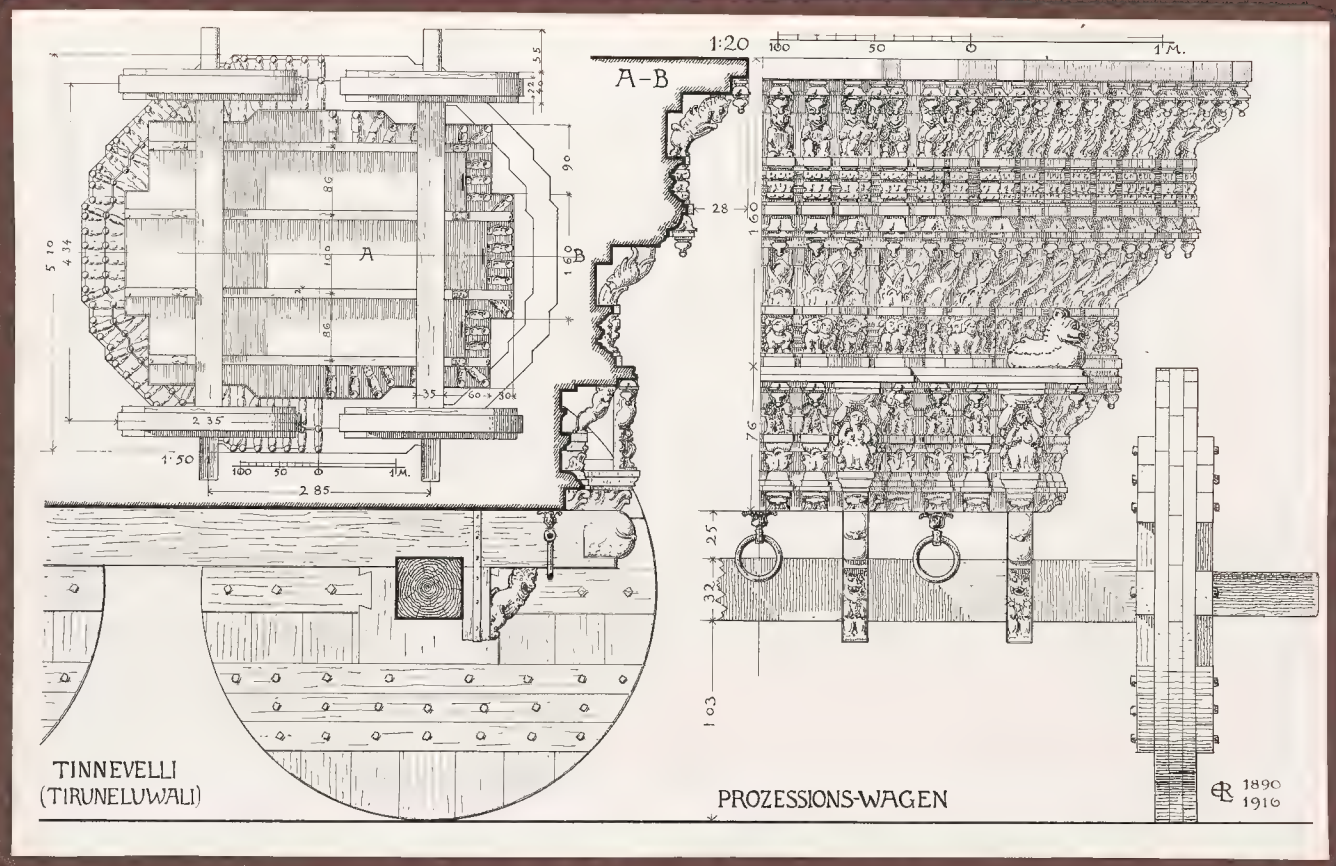


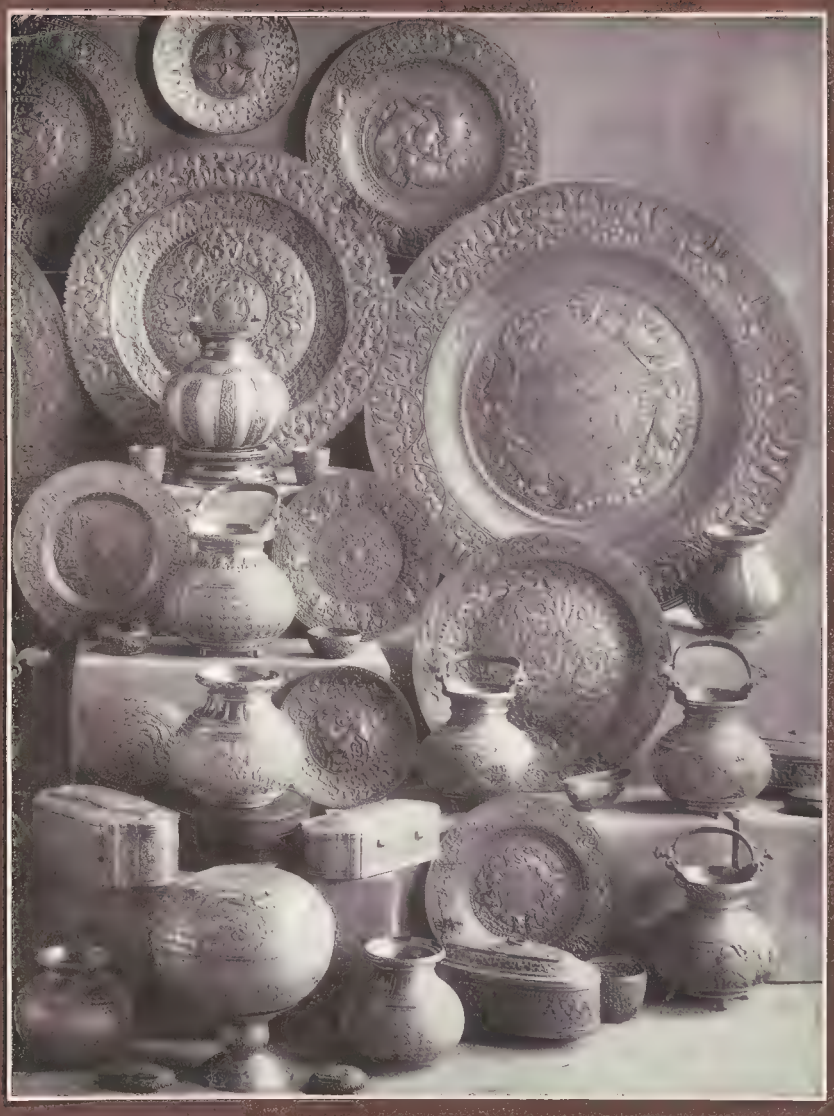
FRAGMENT

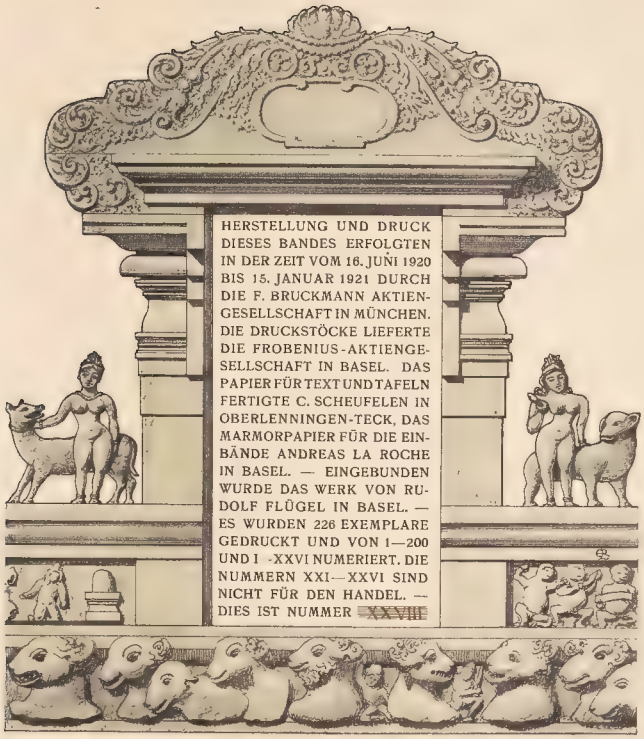
AMRITSAR GOLDENER TEMPEL 1:2






1:20
A-B
TINNEVELLI
(TIRUNELUWALI)
PROZESSIONS-WAGEN
1890
1916





HERSTELLUNG UND DRUCK DIESES BANDES ERFOLGTEN IN DER ZEIT VOM 16. JUNI 1920 BIS 15. JANUAR 1921 DURCH DIE F. BRUCKMANN AKTIENGESELLSCHAFT IN MÜNCHEN. DIE DRUCKSTÖCKE LIEFERTE DIE FROBENIUS-AKTIENGESELLSCHAFT IN BASEL. DAS PAPIER FÜR TEXT UND TAFELN FERTIGTE C. SCHEUFELEN IN OBERLENNINGEN-TECK, DAS MARMORPAPIER FÜR DIE EINBÄNDE ANDREAS LA ROCHE IN BASEL. — EINGEBUNDEN WURDE DAS WERK VON RUDOLF FLÜGEL IN BASEL. — ES WURDEN 226 EXEMPLARE GEDRUCKT UND VON 1—200 UND I -XXVI NUMERIERT. DIE NUMMERN XXI—XXVI SIND NICHT FÜR DEN HANDEL. — DIES IST NUMMER XXVIII

[2022.R.23]